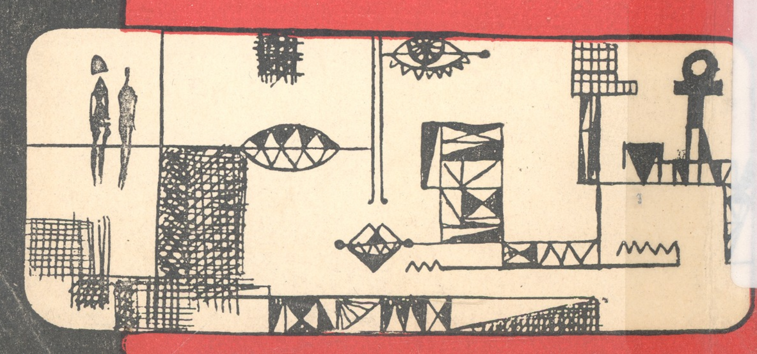
وزارة الثقافة
دار الكاتب العربى للطباعة والنشر

المكتبة الثقافية
جامعة حرة
العدد ١٩٢

الشعر بين الفنون الجميلة

الدكتور نعيم حسن اليافى



١٦ فبراير ١٩٦٨ الثمن ٣ قروش

المكتبة الثقافية
جامعة مرة
١٩٢

الشعر بين الفنون الجميلة

الدكتور نعيم حسن اليافى

دار
الكاتب العربي
للطباعة والنشر
بالقاهرة

مقدمة

تتسم العلاقات بين الفنون الجميلة بتنوع بالغ ، وتعقيد شديد ، وتحيط دراستها صعوبات ومشكلات جمة ، سواء كان هذا في نطاق تاريخ نظريات الفنون ، ذلك التاريخ الطويل الذى يبدأ منذ فلسفة الاغريق ، وينسحب صعدا حتى عصرنا الحاضر ، وترفده عبر الزمان جداول ومياه متغايرة ، أو كان ذلك في مجال المعارف الانسانية، وألوان الثقافات المتباينة، وضروب العلوم الحديثة المتداخلة التى تتناولها من أكثر من جانب ، وتبحث فيها مختلف صورها ومظاهرها وتقترب منها اقترابات شتى ، ولقد جعل هذا التاريخ الممتد للفنون وهذه الميادين العديدة التى تدرسها ـ نظرية العلاقات ـ متطورة كتطور الحياة ، متغيرة كتغيرها ، متشابكة كتشابكها ، وشعبا فى وجهات النظر اليها وأكسبا البحث فيها تفريعا وتنويعا ، وصيرا حتى الفن الواحد وعند أصحابه ومبدعيه يمتاز باختلاف الآراء فيه وتباينها ، ولهذا كان من الصعوبة بمكان أن نعثر على أجوبة نهائية ومحددة للأسئلة التى أثيرت وتثار

دائما عن الفن ماهو؟ وعن الفنون الجميلة ماهي؟ ماطبيعتها؟ وماذا يجب أن تكون عليه؟ وهل يمكن أن تقوم بينهـــا صــلات أو علاقات ... وكيف ؟ فان الأجوبة على ذلك كله وغيرها التى قدمها ويقـــدمها كل جيل ترتبط بفهمه لروح عصره ، وللقيم السائدة فيه ، وللآراء التى تشيع فى مجتمعــه ، وربمــا لا تتصف الأسئلة التى تطرح ـ فى العادة ـ بالجدة كل الجدة ، بيد أن الأجوبة عليها أفكار ان لم تكن هى الاخرى تحمل نفس الصفة ـ فهى على الأقل معطيات جديدة فى أضواء ومواقف أخرى .

واذا تتبعنا مشـكلة العلاقات بين الشعر والفنـــون الجميلة بصورة خاصة فانا نستطيع أن نميز بين ثلاث فترات كبرى ندعوها « فترات الجاذبية الفنية » كان الشعر يخضع خلالها لقانون الفعل ورد الفعل ، ففى الفترة الأولى قرب من فن آخر ، أو نقـــول نظر اليه فى ضــوء علاقته بهذا الفن ، ومن ثم طغت مصطلحاته عليه وسادت ، ثم جاءت الفترة التالية لترى فيه فنا يقترب من آخر هو على النقيض ـ للوهلة الأولى ـ من الأول ، فلا جناح اذن أن يوصف بنعوت هذا الفن الجديد ، حتى كانت الفترة الثالثة التى حاولت أن ترى فى العلاقات بين الفنون مشكلة لا تقـوم على أساس « السيادة » أو « التقريب » وانما تقـوم على أساس طيفى من التشابك والتداخل . هذه الفترات الثلاث الكبرى فترات متداخلة لأنها فترات فنية ، والفن لايعرف الحدود الصارمة ، ففترته دائما تولد فى أحضان ماقبلها ،

وترمى بظلالها أو تنسحب الى مابعدها • ونحن فى هذا التصور لمشكلة العلاقة بين الشعر وبقية الفنون فى ضوء الفترات الكبرى لا نضع درجات للشعر بقدر ما نضع مقولات عامة له ، والفرق بين « الدرجة » و « المقولة » أن الأولى خاصة ، والثانية عامة ، وان كانت كل منهما قد حسب حسابها فى دقة كاملة ، واستقراء طويل ، الا أن الدرجة لا تصلح الا لتفسير الظاهرة الجزئية وكثيرا مايؤدى تعميمها الى التعسف ، أما المقولة فهى قادرة على تفسير الجزء والكل معا ، ويندر أن تجنح فى مجال التطبيق ، ويمكن أن ندرك هذا الفرق الضرورى والهام اذا وقفنا مع أولئك الذين قسموا التاريخ الأدبى الى مثل هذه الدرجات أو الأساليب التى طغت بمصطلحاتها على فترات بأعيانها ، وفرضت نفسها عليها ، مثل مصطلحات وأساليب : الفن القوطى، وفن النهضة، والباروك، والركوكو، والبيدرمير، وأساليب الانطباعية ، والتعبيرية وغيرها ••• فهذه الدرجات يمكن حصرها فى مجموعتين رئيسيتين تتمثلان فى التضاد القائم بين الكلاسية والرومانسية ، وما عدا ذلك من الأساليب فيمكن تفسيرها على أنها تطورات أخيرة ، وتنويعات مبرقشة زاهية لأسلوبى الفترتين السابقتين ، ولقد كانت تبدو مثل هذه المقارنات والتوازيات بين فن الفترة السائد والشعر أو الأدب على العموم تعسفية ومبالغا فيها ، ومن اليسير أن نجد سخافات كثيرة نتيجة مثل هذه المقابلات عند أولئك الذين اتبعوا هذا المنهج •

وفى دراستنا لمشكلة العلاقات هذه يجب أن نحـدد مجال بحثنا ، ونعرف مواضع خطانا على الطريق ، ونضيق الدائرة أكثر فأكثر حتى لا نجد أنفسنا ننجرف فى مسارب تبعـدنا عن القصد الذى نتوخاه ، ان نطاقنا هو الأدب ويجب أن نتناول المشـكلة من هذه الزاوية ، صحيح أن الأمر ليس بهذه السهولة لأن موضوع الصلات تتداخل فيه وتغـذيه وتعمقه الدراسات الانسـانية الأخرى ، غير انا نستطيع أن نبتعد عن الخوض في العديد من المشكلات التى لا تمس قضيتنا من بعيد • فنحن ندرس الفن عبر العصور، سواء عاش فى ظل الشعائر والأديان ، أو قام بجوار العلم، وسواء دعم الأخلاق وحث عليها أو جافاها وانبت منها ، وبكلمات أخرى سواء كان الفن لعبا أو متعة أو دعابة ، أو كان نشاطا اجتماعيا أو تأملا أو مرضا ••• فان ذلك كله لا يهمنا الآن وهنا ، وانما الذى يهمنا ويشغل بالنا هـو التحليل المباشر لواسطة العمل الفنى (سواء فهمنـا من الواسطة الأداة التى يتوسل بها الفنـان أو العمل الذى ينتجـه) ، وللعلاقات بين أبنية الفنـون ولأوجه التقابل أو اللقاء الممكنة بينها ••• ما طبيعة واسطة كل فن من الفنـون الجميلة ، أو ما علاقة واسطة الشـعر بواسطة الرسم ، أو بواسطة الموسيقى بوضع أصح ، وكيف نظر الى هذه العلاقة خلال الفترات الثلاث الكبرى : الكلاسية ، والرومانسية ، والحالية ، وماذا يمكن أن يوجه الى ذلك من نقد ؟؟ هذه الأسئلة هى ما نحاول أن نجيب عليها •

الفصل الأول

الموقف الكلاسيكى

ترتبط نظرية العلاقات فى الفترة الكلاسية بمبـدأ المحاكاة ، ذلك الاصطلاح العريض الذى حمل خلال الفترة أكثر من دلالة واحدة ، والذى يمكن له أن يفسر الوضـع الفنى بأكمله خلالها ، ونحن نعلم أنها كانت الكلمة الأثيرة لدى أفلاطون وأرسطو على اختلاف فهمهما لها ، فأفلاطون كان يفهم منها دلالة ميتافيزيقية ترتبط بالنظام الثـلاثى العام الذى تبنى عليه فلسفته : عالم المثال والحس والصورة أو الظل ، أما أرسطو فقد أسقط من نظامه العالم الأول وقال : بأن المحاكاة انما تكون لروح الطبيعة أو لجوهرها ، انها مصلحة لها أو مبدلة ، والفن عنده اما أن يكون أسمى منها أو أدنى ، أما أن يكون فى مستواها فهذا ما لايراه ، ان الخاصية الأساسية له تتلخص فى اخراج الطبيعـة من طبيعتها .

بيد أن هذا الفهم الأرسطى المثالى للمصطلح لم يكن هو الفهم الذى ساد الفترة الكلاسية ، بل سادها فهم آخر نسب خطأ الى الفيلسوف ، ذلك هو الفهم الذى يجعل الفن نسخة من الواقع الخارجى ، أو مرآة للطبيعة العادية لا الطبيعة المنتخبة أو المختارة ، ومن ثم أصبح الحديث عن الطبيعة الجميلة « La Belle Nature » الذى تردد فى استعمالات النقاد الفرنسيين فى أواخر الفترة يوازى الدلالة الجديدة للكلمة ، ويحمل معناها ، ولا نريد أن نناقش فيما اذا كان الفنان الكلاسى يقلد الصورة التى تتنبه فى ذهنه ، أو أنه كان يحكى الطبيعة الخارجية مباشرة فان ذلك سيقودنا الى مناقشة وسيلة المعرفة ، الا أننا نريد أن نؤكد شيئا واحدا وهو أن موقفه — أى موقف الذات من الموضوع كان موقفا خارجيا محضا ، وربما يحل لنا مؤقتا هذا التصور لوضع الفنان نظرية المحاكاة غير الأرسطية كما فهمها الكلاسيون .

ومن المعروف أن المصطلح أصبح يعنى شيئين لا شيئا واحدا ، أولهما محاكاة النموذج الطبيعى الخارجى والتقليد المباشر له ، وثانيهما محاكاة النموذج الأدبى وتقليد النصوص القديمة ، وقول « سكاليجر » فى هذا الصدد : « ما حاجتنا الى تقليد الطبيعة وفرجيل طبيعة ثانية » أشهر من أن يردد ، والحق أن الفنان سواء كان يقلد فرجيل « النموذج القديم » ، أو الطبيعة الخارجية « النموذج الحاضر » فانه كان يعمد هنا وهناك الى المحاكاة المباشرة والى وضع عينه على النموذج ، وهكذا أصبح لدينا مفهومان

لمصطلح « محـــاكاة » كلاهما غير أرسطيين سادا الوضع الفنى فى العصــور الوسطى وعصر النهضـــة حتى الفترة الرومانسية ٠

ويجب أن نضع الى جانب نظرية المحاكاة كأساس للمقارنة بين الفنون الأمور التالية :

١ ــ نظرية الجمال الحسية والموضوعية التى كانت ترافق الفترة الكلاسية فترة انفصال الذات عن الموضوع ٠

٢ ــ طبيعة الفن الكلاسى ووظيفته ، أما الطبيعة فهى أن الفن فى أغلبه صنعة ، وهذا ما قربه من مبدأ الشكلية ، وأما الوظيفة فكانت الامتاع والابهاج ، ولم يفهم من هذين العنصرين سوى جانبهما الحسى ٠

٣ ــ كانت تعد حاسة البصر أشرف الحواس ســواء كان ذلك لأنها أعلاها من حيث مكانها فى الجسم الانسانى، أو لأنها أقدرها على الادراك ٠

هذه الأسس مجتمعة دفعت الدارسين والنقاد الى أن يروا فى الفنون أعمالا تتجه مباشرة لامتاع الحواس ، فوجدنا أول حديث عن ارتباط الفنون بالحواس عند أرسطو ، ثم وجدنا بعده « القديس أوغسطين » (٣٥٤ ــ ٤٣٠) يتحدث عن الفنون التى تمتع العين ، والفنون التى تمتع الأذن ، وهو نفس الحديث الذى ردده من بعده «فرانسيس بيكون» (١٥٦١ ــ ١٦٢٦) حين رأى فى الرسم فنا يمتع العين ، وفى الموسيقى فنا يمتع الأذن ، ثم جاء « اديسون » وأعلن في جريدته « المتفرج » « The Spectator » (١٧١٢) أن

الشاعر يكتب أولا الى العين ، ولم يكن هؤلاء وحدهم فى هـذه القسمة الثنائية ، فقد كانت صبغة العصر سـواء وزعت هذه القسمة الفنون مابين «شريفة» و «وضيعة» أو قسمتهـا الى « رئيسـية » و « ثانوية » أو صنفتها الى « سمعية » و « بصرية » أو انتهت بها مع « لسنج » الى « مكانية » و « زمانية » فكل ذلك لا يخرج على نطـاق الأساس العريض للرؤية الثنائية التى يمكن أن نتلمسها فى جميـع ميادين الحيـاة الكلاسية تشطر القيم والمفاهيم هذا الانشطار الحاد والعنيف .

وفيما يخص العلاقات ذاتها فنستطيع أن نرجع بها الى الوراء ، الى تلك المقابلات المبكرة ، والملاحظات العارضة التى قال بها أفلاطون وأرسطو ، وارتبطت بفهمهما لمبدأ المحاكاة باختلاف الدلالة التى بيناها ، أما أفلاطون فقـد تحدث عنها حديثا عابرا وغامضا، فقابل بين الشعر والرسم على أساس الأداة ، فالشعر كالرسم يستعمل الشاعر فيه الألفاظ والجمل كما يستعمل الرسام الألوان والابعاد ، الا أن كلامه فى العلاقات بين الفنون على أساس الأداة لمح فيه الشبه القـوى بينهما أكثر مما لمح عنصر الاختـلاف وما ذلك الا لأنه كان ينظر الى الموضوع من زاوية الخلق . ثم جاء أرسطو فتحدث فى كتابه « فن الشعر » على فنون الصوت وفنون الصورة ، وقرن الشعر بفن الموسيقى ، ويجب علينـا ألا نحمل هـذه المقـارنة بين الفنـين أكثر مما تحتمل فلا الشعر ولا الموسيقى كانا يحملان ما نعنيه

بهما اليوم ، أما الشعر فلأنه كان شعرا ملحميا وتراجيديا وشعر الديثرامب وغيرها من الأنماط غير الغنائية ، وأما الموسيقى فلأنها كانت مرتبطة في ذهن أرسطو بالغناء والتمثيل ، ولم يكن يطلب من المقارنة أكثر من ذلك فقد كان في همه مقارنة أخرى ، تلك هي مقارنة الشعر بفن الرسم والتي نعثر عليها خارج كتاب « فن الشعر » هذا الكتاب الذى لم يقل فيه عن نظريته الفنية سوى الشيء اليسير ، فمعظم أفكاره عن الفنون وعن العلاقات نجدها خارجه ، وقد تعرض لهذه العلاقة فى نقطتين : أولاهما عندما قال ان الشاعر محاك كالرسام ، وثانيهما عندما تحدث عن حبكة المسرحية وأهميتها بالنسبة لبقية العناصر المشكلة للعمل ، والمحاكاة في هذه المقابلة كانت تعنى شيئا واحدا ، أن الفنان شاعرا كان أو رساما فهو يحاكى الطبيعة الباطنة حسب قانونى الضرورة والاحتمال ، وينتخب منها ما يتجاوز بعمله العادى والمألوف والشاذ ٠ انه معنى بالحقيقة كما تبدو لبصيرته لا لبصره ، وكل من الرسم والشعر بعد ذلك يختلفان باختلاف النموذج المحاكى وأداة المحاكاة وطريقتها ٠

على هذه القاعدة التى وضعها أرسطو ، بنى الشارحون والنقاد بعده أسس مقابلاتهم وحملوا قوله ما يحتمل وفوق ما يحتمل ، وحاولوا أن يفهموا من مشكلة العلاقات ما بدا لهم أن يفهموه ، فهذا « سيمونديس Simonides » يقول : « ان الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة » ،

وهو قول يردده من بعده « بلوتارك »« Plutarch » كثيرا ، كما يعيده « بن جونسون » (١٥٧٢ ـ ١٦٣٧) ابن الفترة الذائع الصيت معلنا أنه قول عظيم ، ثم يأتى هوراس Horace بمعادلته «الشعر تصوير Ut Picture Poesia » فيرددها كل لسان فى النصف الثانى من القرن السابع عشر ، كما نجد درايدن (١٦٣١ ـ ١٧١١) يقيم مثل هذا التوازن بين الرسم والشعر عام ١٦٩٥ ، وفى نفس الفترة نعثر على أول دراسة تتعرض للعلاقة بين الفنين بوضوح تام فى مقدمة لاحدى القصائدالمترجمة من الفرنسية الى الانجليزية ، وفى هذه المقدمة يقابل الكاتب معتمدا على حديث أرسطو عن الحبكة بينها فى الشعر وبين التصميم فى الرسم ، ويزيد عليها فيقابل مقابلة أخرى بين الألوان والأشكال البيانية فى كل من الفنين .

ويبدو أن قول هوراس السابق قد لعب دورا بارزا وكبيرا فى تقوية هذه العلاقة بين الشعر وبين الرسم ، لا بل انه لعب دورا مزدوجا بين الفنين من ناحية التأثر والتأثير ، فالشعر كانت له سطوة على الرسم والرسم كان له تأثير بارز وفعال فى الشعر فصار يحكمه بمصطلحاته . ولم تكن هذه المقابلة تتم على أساس من « الثيمات » أو الموضوعات الانسانية الخاصة بالفنين بل كانت تتم فى الأغلب الأعم على أساس من الشكلية أو الصنعة الفنية ، وعلى المستوى الأول (الموضوع) قوبل بين الفعل الانسانى فى كل منهما ، وعلى المستوى الثانى (الصنعة) قوبل بين

اللون والضوء والظل فى الرسم وبين الأشكال البلاغية والبيانية فى الشعر ، ونجد أثر المقابلة الأولى فى موضوعات البطولة التاريخية والانسانية ، فان كلا من الرسم والشعر كانا يقدمان هذه الموضوعات فى محاكاتهما للطبيعة بالدلالة الأرسطية قليلا ، وبالدلالة غير الارسطية كثيرا ، ولهذا نستطيع أن ندعى بأن الشعر كان ذا أثر محمود على الرسم، فى حين كان تأثير الرسم على الشعر سيئا لأنه قربه أكثر فأكثر من الحسية والصنعة والشكلية ٠

واذا انتقلنا الآن الى أوجه المقارنة ذاتها بين الشعر وبين الرسم فانا نرى أنها كانت تتم فى مجالين أو صورتين :

١ ــ الحبكة فى الشعر والمسرحى منه بالذات ، تقابل التصميم فى الرسم ، واذا كنا نفهم الآن من التصميم إندماج القصد بالبناء أو طريقة الانشاء فان هذا المصطلح لم يكن يعنى أيامها سوى المعنى الثانى ٠

٢ ــ الأشكال البيانية فى الشعر أو ما ندعوها بالصور الفنية تقابل الألوان والظلال والأضواء فى الرسم، وهنا لابد لنا أن نذكر شيئا عن طبيعة كل من الصور والألوان يومئذ ٠٠٠ فالألوان كانت عناصر شكلية فلا هى عناصر مكونة للوحة ولا هى من صميم بناء العمل ، ولا هى ثالثا عناصر تنتسب الى المضمون بل كانت تعد عناصر مضافة أو زائدة على اللوحة تستخدم حلية وزينة ٠ أما الأشكال البيانية والتعبيرات الجاهزة والمقاطع الجميلة فكانت

جميعها عناصر تستخدم للتلوين فى العمل ، فهى لذلك أصباغ ليست هى الأخرى من صميم بناء العمل وانما هى عناصر زائدة عليه تستعمل للحلية والزركشة والتزيين .

ولقد بلغت هذه المقارنات والمقابلات ذروتها في الثلث الثانى من القرن الثامن عشر حين حاولت الأكاديمية الفرنسية احياء معادلة هوراس القديمة ، والقول بأن الشعر والرسم لهما وظائف واحدة ويسلكان فى التأثير نفس السبيل ـ سبيل الصورة ، وفى ذات الفترة تقدم « فينلون » برسالته الى الأكاديمية يقول بأن : « الشعر هو بلا ريب رسم ومحاكاة » ، والى جانب ذلك نجد كثيرا من الكتب تناقش المشكلة ، مشكلة العلاقة بين الرسم والشعر أو الفن التشكيلي والشعر وتنحاز الى جانب الرسم أو تغلبه بمصطلحاته على الشعر ، من ذلك كتاب صدر عام ١٧٤٧ ل « سبنس بوليمتى Spence Polymetis » وكتاب آخر صدر عام ١٧٥٧ ل « كونت كيلوس Count Caylus » بعنوان «صور من هوميروس» والذى قال عنه «لسنج» : انه كتاب لا يسيغه أى قارىء متذوق ، وعلينا كذلك ألا نتجاهل معظم رجال القرن الثانى عشر الذين كانوا يتعبدون فى محراب الصور الجميلة ، ولا كذلك مدرسة الشعراء الوصفيين الذين حاولوا أن يقدموا شعرا تصويريا يتكىء على الأشكال البلاغية ، ويمتلىء بها ، ولا كذلك لوحات المصورين « كلود لورين Claude Lorrain (١٦٠٠ـ١٦٨٢) و « سلفاتور روسا Salvator Rosa » (١٦١٥ ـ ١٦٧٥)

وأثرهما فى شعر الطبيعة فى هذا الوقت •

وأظن أننا الآن نستطيع بسهولة أن نتصور الدوافع التى دفعت بلسنج الى كتابة مقالته ، فالى جانب أنه يعد نهاية مرحلة أو بداية أخرى أو كليهما معا ، أى الى جانب أنه عاش فى عصر حاولت فيه المدرسة الألمانية أن تعيد النظر فى قيم التراث بدراسته وتقويمه فى محاولة لبناء نظريات جمالية جديدة ، واكتشاف قيم أخرى ، فقد غالت مدرسة الشعراء الوصفيين المعاصرة له فى استخدام الأشكال البيانية كأدوات للتلوين والتحبير والزركشة ، ثم كان هناك كتب عديدة قامت لتعقد مقارنات بين الفنين وأدوات كل منهما ، ثم دعوة الأكاديمية الفرنسية ، ثم أخيرا قاعدة عريضة من مفهوم جديد للمحاكاة يختلف عن مفهوم أرسطو لهـا ويركز على محـاكاة النمـوذجين الخارجين الطبيعى والقديم •

يعد« غوتلد افرائيم لسنج Gotthald Ephraim Lessing» (١٧٢٩ ــ ١٧٨١) فى مقالته « لاووكون » Laokoon التى صدرت عام ١٧٦٦ ، وفى جملة الآراء العامة التى بثها فى كتاباته عن الفن والنقد المسرحيين أول من أبرز مشكلة العلاقات بين الفنون الى حيز الدراسات معلنا عدوانها على بعضها البعض ، وثائرا على تقاربها ، ومناديا باستقلالهـا وبأن لكل منها شخصيته الخاصة به وكيانه المحدد وخصائصه التى يتصف بها دون سواه ، ولقد كان ابن العصر ــ رغم دعوته ــ الذى رأى فى الفنون جميعا ضروبا من المحاكاة

وان ارتد بدلالة الكلمة الى الفهم الأرسطى المثالى لها ،
ومما لا ريب فيه أنه تأثر كثيرا بهذا الفيلسوف وبغيره من
الباحثين السابقين الذين عرضوا لنظرية العلاقات وأفاد من
جملة الدراسات التى قدموها ، فحديثه على أوجه اللقاء
والاختلاف بين الشعر والرسم يمكن أن نجد أصوله
بسهولة فى نفس الأسس الأرسطية القديمة من أن الفنين
يختلفان فى موضوع المحاكاة وأداتها وطريقتها ، ومن أن
جميع عناصر الشعر من عواطف ومواقف وشخصيات
وغيرها يمكن ردها الى الحبكة ، فى حين ترد عناصر الرسم
من ضوء وظل ولون الى التصميم ، أما الذين تأثر بهم غير
أرسطو فكثير نذكر منهم ليوناردو دافنشى ، ولافونتين
و « آبيه دوبو » Abbé Du Bos وحديثه عن الفرق بين
« العلامات الصنعية » و « العلامات التعسفية » وارتباط
الأولى بالرسم والثانية بالشعر ولقد أفاد لسنج من جميع
ذلك وغيره الا أنه لم يلح على أن الشعر ليس رسما بل
قال : ان أوجه الخلاف بين الفنين أهم بكثير من أوجه اللقا
بينهما ، ان كلا من الفنين ضرب من المحاكاة له أحكامه التى
تنبع من طبيعة هذه المحاكاة وأهمها أداتها ، ولكل فن
أداته الخاصة به التى يتوسل بها ، فالرسم يتوسل باللون
ويحاكى به ، والشعر يتوسل بالصوت ويحاكى به
(والصوت صوت كما يقول الدكتور جونسون ولا شئ
سوى ذلك) ، والأداة أو الوسيلة هنا وهناك التى يستغلها
كل فن فى محاكاته ترتبط ارتباطا شديدا بالموضوع الذى

يحاكيه ، وبمادة هذا الموضوع ، ولكى نقف على أســاس الاتفاق أو الاختلاف بين الفنين علينا أن نبحث عن الموضوع الذى يحاكيه كل منهما فاذا وجدنا أن موضوعهما واحد حكمنا باتفاقهما وتشابههما وان وجدنا أنه مختلف حكمنا باختلاف أداتهما لارتباط الموضوع بالأداة ، وحكمنا تبعا لذلك بالاختلاف بينهما ، ولقد رأى لسنج أن الشعر انما يحاكى موضوعات تتصف بصبغة الفعل الانسانى ، والفعل تعــاقب ، والتعاقب حركة ، والحركة زمان ، فالشعر فن زمانى ، أما الرسم فهو يحاكى موضوعات تتألف من أجزاء أى موضوعات لهــا حجوم وأجسام ترى بالعين ولا تسمع بالأذن كما هو الحال فى موضوعات الشعر ، والجسم يحتل فراغا فى الطبيعة ، والفراغ ثبات ، والثبات مكان ، فالرسم فن مكانى · والشــعر فن زمانى والرســم فن مكانى ، ونســتطيع أن نتخذ هاتين المقولتين فنضم تحتهما جميع أنواع الفنون ونقســمها هذه القســمة الثنائية : فنونا مكانية وفنونا زمانية ، الأولى هى الفنون التشــكيلية ، وهى فنون بصرية متآنية ، والثانية هى الشعر والموسيقى وهما فنان سمعيان ومتعاقبان ·

ولقد كانت هذه المقابلات تتم فى نطاق تمثال الراهب « لاووكون » وحوله ، فمما لا شك فيه أن التمثال جســم موجود فى المكان ومادته كتلة صلبة ، الا أن المتلقى يستطيع أن يرى فى انفراج فم التمثال قيمة انسانية تتصف بالفعل البشرى حين يشعر بأنه يصرخ من العذاب ، وبالطبع فان

لسنج لم يفته ذلك فقد قال بان الرسم الذى هو فن مكانى قد يحاكى الفعل الانسانى (موضوع الشعر ومادته) أى يقدم لوحة ، غير أن كل فن فى محاولته تقديم موضوع الفن الآخر يتوسل بأداته الخاصة به ، ولا يستعير أداة غيره ، فالرسم يقدم الفعل بواسطة اللون المتزامن وعن طريق المكان الثابت ، والشعر يقدم الجسم بواسطة الكلمة التى يتبع بعضها بعضا عن طريق الزمان المتعاقب ، وان الوصول الى الفعل عن الطريق الأول ، والى الجسم عن الطريق الثانى انما يتمان فى نفس المتلقى ، ونتيجة الأثر الذى تحدثه وتخلفه فى روعه الأداة ، فالفعل والحالة هذه أو الحركة الموجودة فى الجسم ولتكن صيحة الراهب ليست زمانا موجودا فى التمثال حقا وانما هى نوع من الايحاء أو التخيل أو لنقل احساس ثار فى نفس المتلقى بدليل أن الحيوانات لا يمكن أن تكشف مثل هذه الحالة ٠

والذى نريد أن ننتهى اليه أو يريد لسنج أن ينتهى اليه هو أن لكل فن من الرسم ومن الشعر موضوعه وأداته وطريقته الخاصة به ، واذا حاول أن يقدم موضوع الآخر فانه يستطيع فقط عن طريق المعالجة الفنية أو زاوية الالتقاط أو لحظتها ، فالفنان الشاعر فى محاولته رسم الموضوع الخارجى بالكلمة أى تقديم المكان عن طريق الزمان ، والفنان الرسام فى محاولته تقديم الفعل الانسانى باللون أو الخط أى تقديم الزمان بواسطة المكان انما يختاران الزاوية التى يلتقط بها كل منهما اللحظة الموحية التى تلقى بالضوء على

حالة تشعر بالجمود والثبات والصلابة في الحالة الأولى ، أو تلقي بالضوء على المراحل السابقة للفعل وتشير الىالمراحل المستقبلة له في الحالة الثانية ، أى انه يقدم ق الاولى اللحظة المكانية المفردة في سياق زمني متتابع في حين يقدم في الثانية السياق الزمني المتتابع في لحظه مكانيه واحدة أو انطبـــاع فرد ، بيد ان كلا من الفنين بعد ذلك كله يظل محتفظا بشخصيته وخصائصه وحدوده ٠

وفي الحق أن لسنج كان معنيا بالحديث عن أوجـــه المقابلة والخلاف بين الرسم والشعر كرد فعل لتلك السطوة التي كانت للأول على الثاني وغلبة مصطلحاته عليه ، ولكن الفترة لم تشهد هذه المقارنة فحسب لأنها لم تكن الوحيدة في القرنين السابع والثامن عشر بوجه خاص ، وان كانت هي الغالبة ، فقد كانت ثمة مقابلة أخرى شهدتها الفترة بين فن الرسم وبين فن الموسيقى ، وعدوان من الأول على الثاني ، ومحاولات دائبة لتقديم اللحن المرئي أو المشاهد أو المرسوم الى جانب اللحن المسموع وربما نعثر على أول حديـث في ذلك لدى « أبيـــه كاســتي Abbé Castel (١٦٨٠ ــ ١٧٥٧) وقد تحدث « كاستي » أول ما تحدث عن نظريته عام ١٧٢٥ ، ثم عاد ثانية فأتمها عام ١٧٣٤ ٠ وفي هذه النظرية حاول أن يجعـــل من الموســـيقى (الفن السمعي) فنا يطمح في الوصول الى الخصائص التي يتمتع بها الرسم (الفن البصري) وذلك عن طريق الأثر الذي تحدثه النغمات الموسـيقية بحيث يبلغ هــذا الأثر

نفس الأثر الذى تحدثه الألوان فى فن الرسم ، ومن هنا كانت نظريته تعنى أن تقدم الموسيقى ألحانا ملونة تراها العين الى جانب سماع الأذن لها ، وبكلمات أخرى حاول أن يقدم موسيقى مرئية ، أما طريقة تحقيق ذلك فهى أن يجمع الفنان سلسلة من الألوان فى نسب ، تعادل نسب النغمات فى الألحان الموسيقية تبعا لقانونى الانسجام والتوافق ، ثم يربط كل مجموعة بمفتاح معين بصورة تبرز الالوان الخاصة بهذا المفتاح وتتوجه الى عين المتلقى عندما تلامسه أصابعه ، كما هو الحال بالنسبة للنغمات وارتباطها بمفاتيح معينة تتناغم وتتجه الى أذن المتلقى عندما تلامس أصابع العازف تلك المفاتيح ، ولكن ما هى الألوان الصالحة لكل لحن ؟ هاهنا يجيب «كاستى» بأن اللون الأخضر يرتبط بمفتاح « ر » ويوافقه ، وهو بلا شك يجعل المستمعين يشعرون بأن هذا المفتاح عندما تصل نغماته الى أسماعهم قادر على اثارة أجواء الطبيعة (الخضراء) والريف (الأخضر) ، والربيع (الأخضر) رمز انبثاق الحياة وحركتها ، ومناظر الرعى والرعاة والعشب (الأخضر) ••• أما اللون الأحمر فهو يرتبط بمفتاح (صول) ويوائمه ، وعندما تلمسه الأصابع فانه يوحى بالدم والغضب والحرب وكل معضلات الحياة ومشكلاتها المعقدة وشرورها ••• واللون الأزرق يرتبط بمفتاح « دو » ويناسبه ، ويقدم الى المشاهد انطباعات توحى اليه بالجلال والرفعة والقداسة والنبل وهكذا•••والنتيجة

أنه باستطاعة الأطرش أن يكون قادرا على أن « يرى » الموسيقى (بأذنيه) و (يسمعها) الأعمى (بعينيـــه) ، أما أولئك الأسوياء من الناس الذين يملكون آذانا رهيفة وعيونا سليمة فسيجدون عن طريق الموسيقى المرئية متعة مضاعفة ، لأنهم يسمعون ويرون فى آن واحد ، وهمـا متعة ومسرة تفوقان متعة ومسرة كل حاسة بمفردها ٠

وإذا كان لفن الرسم مثل هذا النجاح فانه يعطى أكثر من مبرر لسيمونديس ليقـــول قولته المعـروفة ، فعندما يصبح لهذا الفن مثل هذه الموسيقية فانه سيكون قادرا بلا ريب على شق طريقه الى القلب دون جلبــة أو ضجيج فان الألحان التى لا تسمع لهى خير بل أحلى وأجمل وأشد متعة من تلك التى تصدم الآذان ٠

ألم نقل ان الرسم كان فن الفترة الكلاسية السائد؟ حقا انه لكذلك فقد أغرق الشعر والموسيقى بمصطلحاته وقوانينه وحدوده ، وكان أقصى ما يطمح اليـــه الشـعر والموسيقى ـأو أريد لهما أن يطمحا اليهـ هو أن يصلا الى رتبة الرسم فيتوجها مباشرة الى عين المتلقى ، فيمتعانها، هذه حقيقة لا شك فيها ولكن الى جانبهـــا حقيقة أخرى يجب أن نضعها نصب أعيننا وهى أن أغلب هذه المقابلات والمقارنات والتـوازيات ونظريات السـيادة والتقريب والسيطرة والتغلب ـ كانت تتم فى غـــير ميدان الفن وبأقلام نقاد وباحثين ليسوا بفنانين ٠

أما موقف الشعر العربى خلال فترتهالكلاسية الطويلة

فلم يكن بدعا بين المواقف وانما كان أحدها ومنضما اليها فعلى الرغـم من الموسيقية الظـاهرة فيه لأنه شعر غنائى يقوم على الانشاد والغناء ، بخلاف النظريات السابقة التى قامت على أســاس الشعر التراجيدى والملحمى فانا نجد مقابلات عديدة بين الشعر والرسم على إختلاف مدلول هذا المصطلح الأخير ، وقد ســاعد على ذلك عدة عوامل ليست هي الأخرى بغريبة عن الموقف الكلاسى بعـنـامة وهى : الأساس الآنى الانطباعي لنظرية المعرفة ، وفلسفة الصنعة الفنية ، والشكلية فى الأداء والنزعة الحسية الخارجية فى تفسير الجمـال والجميــل والاتكاء على المادية فى حسن الصورة ، والعناية المفرطة بالأساليب البيانية وغيرها ، وسواء كانت بعد هذا كله الخواطر التى عرض لها النقاد عن المقابلات بين الفنون قد نقلت فى جمـلة ما نقل عن أرسطو والفكر اليونانى وضمن نظرية المحاكاة بالذات أو لم تنقل — فان الفكرة ذاتها من حيث الاتكاء على العنصر التصويرى فى الشعر — وكمـا فهموه — كانت تتفق مع معظم قيم الشعر العربى وتسايرها ، ويمكننا أن نجـد فكرة المقارنة بين الشعر والرسم عند ثلاثة من كبار نقاد العرب ، فالجاحظ فى ترجيحه صياغة الشعر على معانيــه يحتج بأن الشعر « صياغة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير » ويفيد من الفكرة نفسها «قدامة بن جعفر» فى حديثه عن التزام الشاعر بالصدق فيرى أن الشـعر لا يقاس بما فيه من نبل الفكر أو بصدق مضمونه ، بل

بما يحتويه من صنعة لأنه انما يحكم عليه بصورته ، كما أن النجار لا يعاب صنعه برداءة الخشب فى ذاته بل بصناعته فيه ، لأن الشعر شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش » ، ويأتى « عبد القاهر الجرجانى » فيفيد غير افادة فى ربط الشعر بالفنون فى نظريته عن (النظم) حين يقرر أن سبيل المعنى سبيل ما يقع فيه التصوير والصياغة وأن الصياغة متوحدة مع المعنى « ... فالشعر نظير الصياغة والتحبير وكل ما يقصد به التصوير » .

وانى لأزعم بعد هذه المقارنات بأن فكرة علاقة الشعر بالرسم كانت فكرة طريفة وأثيرة لدى النقاد العرب ، وكان يمكن لهم أن يطوروها لو أن فن الرسم والنحت لم يرتبطا بفكرة التحريم فى الدين الاسلامى ، فمن الشائع أن رسم الذات الحية فى هذا الدين حرام ، وسواء كان الأمر صحيحا أو غير صحيح من الناحية الفقهية فانه كانت له آثاره المباشرة والشديدة الوطأة على جملة الفنون ، ويظهر ذلك بخاصة فى العصر الاسلامى الأول بالذات حيث كان الاهتمام بالفنون التشكيلية فى حكم المعدوم ، وقد نقول بأن عدم اهتمام المسلمين بالنحت يرجع الى علاقته القوية بالأصنام والأوثان ، بيد أن عدم اهتمامهم « بالحياة المستكنة فى الأجسام » يرجع بلا شك الى فكرة التحريم ، هذه الفكرة التى كانت وراء الروح العام لأغلب أنواع الفنون ومنها الشعر ، كما كانت وراء ذلك الفن الزخرفى العربى الذى عرف فيما بعد

« بالأرابسك » وربما لا يهمنا هنا ما ذهب اليه « كانط » حين عد هذا الفن الشكلي الصرف الصـــورة التى يتحقق فيها الجمال الحر ، أو ما ذهب اليه « جويو » حين رأى فيه اجهـــاضا للفن قبل اكتمال تكوينه ، فالذى يهمنا حقيقة أخرى نربط على أساسها بين طريقة بناء الفن الاسلامى وطريقة البناء الصورى للقصيدة التقليدية ، تلك هى أن الأرابسك فن هندسى لا تكمن الفروق بينه وبين الفن الحى الطبيعي فى المقدرة التقنية بل ترجع الهوة التى تفصل بينهمــا الى خلاف فى الموقف والرغبة والهدف ، ان الفن الزخرفى الذى يسم بطابعه موضوعات متباينـــة يعبر عن ضرب من الاحســـــاس بالتنافر بين الانســـان والطبيعة الخارجية ، ويعبر عن ضرب من الاحساس بالانفصال بين الأرضية التى يشاد عليها وبين تشكيلاته الفسيفسائية ، ويعبر أخيرا عن ضرب من الاحساس بالاضافة التبعية بين أبنيته وبين الاطار العام للعمل ، وفى التقاء هذه الضروب الثلاثة تتجلى ثلاث ظواهر لطريقة البناء وطبيعته فى كل من الفنين : الأولى هى الطريقـــة المتـــفردة الوحـــدانية Atonism فى اقامة العلاقات بين اللبنات التى تتركب منهـــا الفنون ، كمــــا أشـــار الى ذلك « اتنجهـــاوزن « Ettinghausen » والظــاهرة الثـــانية هى تسطيح الشكل أو الاعتماد فقط على بعدين من أبعاده ، والظاهرة الثالثة هى الافتتــان باللون واســـتخدامه كعنصر غالب

وبأسلوب عشوائى لا يقوم على التدرج وانما يقوم على البعثرة .

على هذه القاعدة النظرية (أقوال النقاد) والتطبيقية (النتاج الفنى) نستطيع أن نعقد الكثير من المقابلات ، ونتحدث عنها فى شيء من الاطناب ، ولكن حسبنا هذه الاشارة لننتهى الى أن الموقف العربى لم يختلف كثيرا عن الموقف الكلاسى العام حين قارن الشعر بالرسم وأغرق الأول بمصطلحات الثانى ، وأظن أن مجرد وجود كثرة هائلة من المصطلحات المشتقة من الآلبسة والأشكال والهيئات والصور التى ملأت كتب النقد العربى كالزركشة والتسهيم والتذييل والترفيل وغيرها توضح لنا صحة ما ذهبنا اليه .

لقد كانت النظرة الكلاسية التى بدأت بملاحظات أرسطو ثم طورتها العصور التالية ، واندفعت الى أوجها فى منتصف القرن الثانى عشر تذهب بعيدا وراء المقابلات والمقارنات تفصلها وتتحدث عنها ، وكانت تدور فى جملتها حول علاقة الشعر بالرسم أو الموسيقى بالرسم أو النحت بالرسم ، وتذهب من وراء ذلك الى تغليب الفن التصويرى عليها ، فتصنفها بمصطلحاته ، وتجعل من قيمه الشكلية التى تتجه الى العين قيمة هى أقصى ما تطمح اليه الفنون ، فالشاعر الصانع رسام يحكى الأشياء الخارجية محاكاة موضوعية ، وهو يستخدم فى محاكاته هذه أداته

(الكلمة) تماما كما يستخدم الرسام الخط أو اللون فى صنع لوحاته ، وهذا ما دفعنا الى أن نقول بأن التيـار الكلاسى كان يتكىء على ادراك العلاقة الشكلية بين الرسم والشعر ، وكان ينعت الأخير بنعوت الأول ، وهى المقولة التى سادت الفترة الكلاسية التى نأتى الآن على نهايتها .

الفصل الثانى

الموقف الرومانسى

اذا استطاعت نظرية المحاكاة وما تفرع عنها أن توضح لنا وتفسر العلاقات بين الفنون خلال الفترة الكلاسية فان نظرية « التعبير » وما انبثق منها والتى برزت الى الوجود مع العصر الجديد تستطيع هى الأخرى أن تفسر لنا وتوضح العلاقات خلال الفترة الرومانسية ، ولقد رأينا كيف أن الشعر الذى قامت عليه تلك النظرية كان شعرا ملحميا ، أى كان شعرا بعيدا عن ذات الفنان لذلك فان قيام أية نظرية جديدة سيكون رد فعل للوضع القائم لأنها ستنتصف بلا شك الى الكيان الفردى للفنان ، وستلتفت الى حالته ، وستلجأ الى نفسه ، وبصورة أخرى ان قيام أية نظرية

سيعتمد اعتمادا كليا على الشعر الغنائي الذى
هو على النقيض من الشعر الملحمى ، ومن هنا
يمكن لنا أن نقول : ان الثورة الرومانسية كانت
ثورة بالشعر الغنائي وله ، كما كانت ثورة
بنظرية التعبير .

ولئن كانت جملة الأسس التى قامت عليها نظرية
العلاقات القديمة بين الفنون قد خدمت كلها فن الرسم
ودعمته وجعلته يطغى على غيره ، فان جملة الأسس التى
قامت عليها هذه النظرية خلال الفترة الرومانسية قد
خدمت أو أريد لها أن تخدم فنا آخر على النقيض من فن
الرسم ذلك هو فن الموسيقى ، فهو أكثر الفنون غنائية ،
وهو أكثرها تعبيرا وتأثيرا وتلقائية ، وهو أكثرها بعد هذا
كله وبسببه ايحاء وخيالا ، هاتان القيمتان الجديدتان
اللتان حاول الرومانسيون ما وسعهم الجهد أن يصلوا
اليهما عن أية طريق ، ويتوسلوا اليهما بأية وسيلة ،
وربما لا نكون مخطئين والحالة هذه أن ندعى بأن فن
الموسيقى فى الوضع الجديد كان الفن الذى طمحت اليه
باقى الفنون ، والفن الذى أصبح يطغى بمصطلحاته وقوانينه
وحدوده على باقى الفنون وبخاصة فن الشعر .

ولعل كلمة (الايحاء) تحتاج الى وقفة أطول فهى
القيمة التى أبرزتها ونادت بها وجعلتها غايتها تلك الحركة
الرومانسية والحركات القصيرة التى تلتها وكانت جميعها
تزعم فى محاولاتها ووسائل هذه المحاولات أن فنها أكثر

تعبيرا وايحاء • ولقد برزت هذه القيمة فى كتابات النقاد منذ منتصف القرن الثامن عشر تقريبا ، فلم تمض سنوات على ظهور « لاووكون » لسنج عام ١٧٦٦ حتى قام « هيردر » « Herder » (١٧٤٤ ـ ١٨٠٤) وأوضح قصور طريقته في النظر الى دور الكلمات فى الشعر ، تلك الطريقة التى رأت فى الشاعر فنانا يتوسل بالكلمة ذات الدلالة المفردة المباشرة ، ولقد كانت وجهة نظر « هيردر » أن جوهر الشعر يكمن فى تلك القوة السحرية التى تعمل فى روع المتلقى من خلال العلاقات وفى تلك الملكة الخلاقة (الخيال) التى تعمل على تشكيلها وتطويرها وأشار الى أن لسنج لم يعط لهذه الناحية (أثر العمل فى نفوسنا) أى اهتمام ، صحيح أنه أشار الى القيمةالزمانية الموجودة فى الفن المكانى والعكس وربطهما بالمتلقى الا أن هذه الاشارة لم تكن أساسا لدراسته ، وظل يرى فى الشعر عملا لا ينشأ الا من خلال سلسلة الأحداث المتعاقبة أما « هيردر » فانه جعل من العلاقات التى يشكلها المتلقى أو ما نسميه الآن بالايحاءات أساسا لمذهبه ، وفى الحق انه لم يكن أساسا له وحده فقد كان أساسا للفترة كلها ، ولفنها ، وللرومانسيين ومن تلاهم : كان الايحاء أساس حديث « ديدرو » (١٧١٣ . ١٨٧٤) ، عندما تحدث على عظمة الشاعر وكيف أنها تكمن فى القدرة على التوجه بالعمل الى بصيرة المتلقى وخياله وليس الى عينه أو الى أذنه ، كما كان أساس حديث «روسو» (١٧١٢ ـ ١٧٧٨)

فى مقالته عن أصل اللغة ، وكيف أن الفنون يمكن لها أن تعالج ما تريد من العواطف والانفعالات والأحاسيس معالجة غير مباشرة عن طريق الايحاء ، كما كان أساس حديث كولردج (١٧٧٢ – ١٨٣٤) وهازلت (١٧٧٨ – ١٨٣٠) وكلها أحاديث كانت تجمع على أن هذه القيمة هى الهدف الذى تسعى اليه الفنون وتتغياه ، والنتيجة الطبيعية لذلك كله أن نجد كثرة كاثرة من الدراسات حول مصادر الايحاء وطرقه كما نجد دعوات للعودة الى البدائية والطفولة والطبيعة ، وقد دعم هذا الاتجاه عدة أمور ، منها التحول الذى طرأ على موقف الذات من الموضوع ، وتحول سبيل المعرفة الى الحدس ، واحلال الخيال كقوة قادرة على الادراك محل العقل الذى رمى به الى قرار سحيق .

ولقد ذهبت معظم وجهات النظر الى أن الموسيقى أكثر ايحاء من بقية الفنون ، ومع ذلك فان هذه النظرية كأية نظرية فنية أخرى لا تنشأ فجاءة فان المقابلات بين الموسيقى وبقية الفنون يمكن أن نعثر على ارهاصات لها خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فعلى الرغم من أن الاتجاه كان فى هذين القرنين – كما رأينا – يقارن بين الشعر والرسم فالواقع أنها لم تكن المقارنة الوحيدة وان كانت الغالبة فثمة مقارنة أخرى كانت تعقد بين الشعر وبين الموسيقى ، وقد قامت آراء كثيرة تقابل بينهما على أساس النشأة المشتركة فى حلقة الطقوس والشعائر ،

صحيح أن الانفصال بدأ يظهر بين الموسيقى الكنسية وبين الشعر خاصة في القرن السادس عشر الا أننا يمكننا أن نؤكد الارتباط - أيا كان نوعه - بين الشعر والجو الموسيقى فى العصور الوسطى وأغانيها المشهورة والعصر الاليزابيثى بالذات ، ثم قويت هذه المقابلات والمقارنات مع الأيام ، واذا وجدنا من يتحدث عن « التصوير » في الشعر وجدنا من يتحدث عن « الايقاع » فيه ، وأنه ولحنه يعدلان الموسيقى ولقد شاهدنا كيف أن أرسطو فى « فن الشعر » أقام هده المقارنة على أساس من الايقاع وأنه هنا وهناك عنصر يحكى بهما الفنان (الشعر والموسيقى) جوهر الطبيعة ، ثم جاء القرن السابع عشر فوجدنا المقابلات تتم على أساس أن كل بيت من الشعر «اللفظى» يقابل بيتا مفردا من الشعر «اللحنى» فهو يوازيه ويجاريه بحيث تجاوب كل نغمة مقطعا وكل فقرة ، وتماثلها في توافق الأنغام ونمط التعبير عن الأحاسيس والعواطف بما فيها من ارتفاعات وأعماق ، وقد تطور الوضع أكثر من ذلك خلال النصف الثانى من القرن نفسه وخلال القرن الذى يليه فحاول بعض الدارسين أن يقرب الفنين أكثر فأكثر من بعضهما البعض معتمدين بوجه خاص على ذلك الشعر الذى قصد الى تلحينه وغنائه أصلا ، ونجد مثل هذه المقابلة عند درايدن عام ١٦٨٥ ، كما نجد أثر ذلك فى كثرة أنماط الشعر التى انقسم اليها هذا الفن وكلها أنماط أقرب الى

المصطلحات الموسيقية مثل : الأوبرا ، الأغنية ، البالاد ، الموشح ، الأنشـــودة ، التراتيل الدينية وغيرها ، ومع منتصف القرن الثامن عشر واقترابنا من نهـــاية الفترة الكلاسية علت صيحات الكثيرين منادين بأن الشـــعر هو موسيقى خالصة وبدءوا يدافعون عن هذه العـــلاقة مبينين ملامح وسمات هذا التقارب ، نجد ذلك عند « افيسون » Avison و «ماسون» « Masson » و «جونز» « Jones » و «بيتى» Beatie و «براون»Brownو « ووب »« Webb » و « هاريز » Harris وغيرهم .

وهكذا يمكن لنا أن نقول : انه فى الوقت الذى بدأت فيه صيحة .(الشعر تصوير) تأخذ طريقها نحو التراجع أو الاختفاء ولا نقول السقوط ، وبدأت نظـرية المحـاكاة بدلالاتها المختلفة ، تخلى مكانها للقادم الجديد أعنى نظرية التعبير أخذ فن الموسيقى طريقه نحو الظهور وأخذ يتربع على عرش السيادة ، ولعل اتجاه تصنيفات الفنون نحـو القسمة الثلاثية فى الغالب والتى حلت محل التصـنيفات الثنائية القديمة أو شاركتها أن تلقى بعض الضـوء على المنزلة الجديدة التى احتلهـــا هذا الفن ، وقـــد أشـــار « ماكس شـــــــاسلر » Max Schaslar الى هذا الاتجاه الذى نجده بالذات فى المدرسة الألمانية حين لاحظ أنه كان من الصعب على نقاد الفترة أن يتصوروا فنا قائما بذاته ، وقال بانا لو صنفنا الفنون حسب طبيعة الوسائل التى تتوسل بها ، أو حسب أعضاء الحس التى تتلقاها

لحصلنا على مجموعتين من الفنون ، فنون تتوجه الى العين وتتوسل بادوات مكانيه ، وفنون تتوجه الى الأذن وطبيعة أدواتها زمانية والأولى هى العمـــارة والنحت والرســم والثانية هى الموسـيقى والشعر ، ونســـتطيع أن نلغى المجموعة الثـانية ونضم الفنين الزمنيين الشعر والموسيقى الى فنين مكانيين أقرب اليهما فى المجموعة الأولى فينحاز الشعر الى الرسم فى حين تنضم الموسيقى الى العمــارة ، بيد أن المشكلة هنا أن فنا واحدا سيبقى بلا رفيق وهو فن النحت ، ويعد هذا الأمر سقطة أو سبة عار يمكن أن توجه الى أى نظام يقوم عليها ، ومهما يكن فانه يمكن أن نختار نماذج من هذه التصنيفات الثـلاثية لنرى أين تقع الموسيقى فيها ومدى قربها أو بعدها من فن الشعر :

١ ــ تصنيف « هـيردر » (١٧٤٢ ــ ١٨٠٣) الى فنون تتوجه الى العين (رسم ، عمــارة) وفنون تتوجه الى الأذن (موسيقى ، شعر) وفنون تتـــوجه الى اللمس (نحت) •

٢ ــ تصنيف « كانط » (١٧٤٤ ــ ١٨٠٣) حسب أنماط التعبير أو التوصيل الى ثلاثة فنون : الكلام (منها الشعر) والشكل (نحت ، عمارة ، رسم) والصوت ، أما الموسـيقى فقد أفرد لهـــا وحدها مقاما ودعاها بفن التلاعب بالاحساس أو فن الاحساس الجميل •

٣ ــ تصنيف « هيجل » (١٧٧٠ ــ ١٨٣١) حسب

الزمان والمكان الى فنون مكانية (نحت ، رسم ، عمارة) وزمنية (موسيقى) ومكانية (شعر) •

٤ ــ تصنيف « فيشر » (١٨٠١ ــ١٨٨٧) تبعا لثلاثة أنماط من الخيال : خيال تركيبى (عمارة ، رسم ، نحت) خيال تأثرى (موسيقى) وأخيرا خيال شعرى •

٥ ــ تصنيف « كاريرى » « Carriere » حسب التعاقب والتجاور الى فنون شكلية ومتجاورة (عمارة ، نحت ، رسم) والى فنون شعرية (متجاورة ، متعاقبة) والى فنون موسيقية (متعاقبة) •

٦ ــ تصنيف « ماكس شاسلر » حسب الواسطة الى اللون والجسم (رسم ، نحت ، عمارة ،) واللحن (موسيقى) والكلمة (شعر) •

٧ ــ تصنيف «هارتمان» الى فنون بصرية (نحت ، عمارة ، رسم) وسمعية (موسيقى) وخيالية (شعر) أما العمارة فلا مكان لها هنا لأنها فن غير حر •

ويتبين لنا من مجموع هذه التصنيفات انفصال الشعر عن علاقته بالرسم وملاحظة علاقته بالموسيقى واشتراكهما معا فى عنصر الايقاع ، أو اشتراك الموسيقى مع العمارة في نفس العنصر ، أو احلال الشعر بمفرده مكانا مع ملاحظة العنصرين المكانى والزمانى أو عنصرى التجاور والتعاقب فيه •

ولم يقف الأمر بفن الموسيقى عند هذا الحد ، بل انه بلغ ذروته فى النظرية التى عرفت باسم « السلم »

والتى قامت تحت تأثير نظرية الجمال الألمانية ، صحيح أن قمة السلم لم تكن خالصة لهذا الفن ولكنه رفع اليها عند الكثيرين ، وقد ساعد على تبوئه هذا المكان التطور الذى أصاب فن الموسيقى طيلة الفترة وصاحب الأدب وبلغ ذروته فى النصف الثانى منها على أيدى «شتراوس» « Strauss » و « ديبوسى Debussy »و « فاجنر Wagner » وقد ذهب الأخير الى أن الموسيقى الخالصة والشعر الخالص يتلاقيان، فهما يعبران عن الداخل، عن النفس الانسانية، وباندماجهما معا : الشعر بالموسيقى ، اللحن بالكلمة ، تضحى لحظة الحب أكثر روعة واشراقا ، ويمكننا أن نتخذ (سلمين) مثالين على هذا التصور الجديد للعلاقات بين الفنون وللمكانة التى وصلت اليها الموسيقى ، وهما سلم «لوتز» وسلم «شوبنهاور» ، وفيما يتعلق بلوتز« Lotze » (١٨١٧ ـ ١٨٨١) فانه لا يرى فى الفنون مجموعات وانما يرى فيها نظاما مسلسلا تبعا لارتباطها بالمادة أو تحررها منها تحررا جماليا ، وقد قال بأن الفنون فى حياتنا الطبيعية يتصل بعضها بالبعض فى مثل هذا النظام ولكن الذهن لا بد له لكى يفهمها من أن يصنفها فى سلم ، واذا ابتدأنا من أعلى درجة فى السلم فانا نجد الموسيقى تتربع فوق القمة لأنها أكمل تعبير عن الجمال الحر ، ثم تأتى العمارة فالنحت فالرسم فالشعر ، أما « شوبنهاور Schopenhaur » (١٧٨٨ ـ ١٨٦٠) فان الفنون فى سلمه تعلو وتهبط تبعا لارتباطها بالارادة التى

حلت محل مثال هيجل ، وتقف الموسيقى فى هذا السلم وحدها بعيدا عن بقيـة الفنون ، ان جميع الفنون تحـكى التصـور فهى نسخ عنـه ، أما الموسيقى فهى الارادة فى ذاتها ، الفنون لا تحدثنا الا عن الظل ، أما الموسيقى فهى الوحيدة التى تحدثنا عن الشىء نفسـه ، ففى الفن ، فى الأغنية ، فى اللحن العظيم نستطيع أن نرى أعلى درجات من الارادة الحرة وعظمة الانسان .

وعلينـا فى الواقع أن نميز فى هـذا الصـدد بين رومانسيتين، الرومانسية الألمانية والرومانسيةالانجليزية، وان كنـا سنضمهما فى النطاق الأوسـع ، فالرومانسية الأولى اتخذت الموسيقى أساسا لنظريتها الشعرية ، نجـد ذلك عند « هيردر » الذى يرى أن الشعر الأصيل هو الذى يعبر عن الشعور كمـا يرى أن العنصر الموسيقى فيه هو الذى يصل به الى هذه الغاية ، ومن ثم فالموسيقى أكمل الفنون وأعمقها تعبيرا عن الروح وعن الانفعال على السواء. وقد تعلقت بهـذا الاتجـاه المدرسة الألمانية التى تبلورت نظرياتهـا عام ١٧٩٠ . أما الرومانسية الانجليزية فقـد اتخذت القصـيدة الغنائية أساسا لنظرياتها الشـعرية ، نجد ذلك عند « كولردج » و « ورد زورث » و « هازلت » وغيرهم ، ومع ذلك فسواء اتجه الرومانسيون الى هذا أو ذاك فى أساس البناء الشعرى لنظرياتهم فانهم يعلون فى النهاية من القيمـة الموسيقية أو الايقـاعية وعنصرها فى الشعر أو فى غير الشعر على حساب بقية العناصر .

هذه القيمة الجديدة التي أصبحت للموسيقى جعلتها تطغى على بقيه الفنون وتغرقهـا بمصطلحاتها وصفاتها ، وأصبح النقاد يقربون هذه الفنون منها ، وبدءوا بداية ربما وصفت بالغرابة للوهلة الأولى فلم يقـابلوا بين الموسيقى وبين فن يبدو فيه العنصر الزمني أشد بروزا وانما قابلوها بفن متجمد يعلو فيه العنصر المكاني المتجاور علوا شديدا فقالوا مثلا : «الموسيقى عمارة متحركة» وقالوا : « العمارة موسيقى متجمدة » هذا القـول الذى نسب الى « فردريك شـليجل « F. Schlegel » (١٧٧٢ - ١٨٢٩) كمـا نسب الى غيره ، وذاع خلال الفترة الرومانسية كما ذاعت صيحة (الشـعر تصوير) خلال الفترة الكلاسية ، وبدأ النقاد يقابلون بين الفنين وصاروا يتحدثون عن المقصود من هـذه المقابلة ، وهـل يوجد ايقاع فى العمارة واذا صح فكيف وما طبيعة هذا الايقاع ، هل يقوم على النسب المرجعة وتكرارها فحسب أو أنه يقوم على علاقات أخرى ؟ وبكلمة ثانية هل المقصود من قول « شليجل » الأثر الذى يحدثه كل من الفنين فى نفس المتلقى أو المقصود طبيعة الشـكل الذى يبنيان عليه ؟ ونغادر « شليجل » لنجد حديثا آخر عن علاقة الشعر بالموسيقى فى نظرية «نوفاليس Novalis » وفى أعمـال « تيـك Tick » (١٧٧٣ - ١٨٥٣) ، ثم نلتقى ب « باتريزى « Patrissi » الذى يذهب الى أن الايقـاع هو جوهر هـذا الكائن الشعر ، أما فى انجلترا فنجد هازلت يمثل هذا الاتجاه أبلغ تمثيل حين يقرر أن

الشعر موسيقى اللغة وأن ثمة علاقة وثيقة بين الموسيقى وبين الجذر العميق للشــعر ، وقد تطور هذا الموقف بعد ذلك على ايدى مدرسه الجمال الانجليزيه «روريتى ووايلد وبيتر » ولعل الاخير يمثــل لنا هذا الاتجــاه فى التاكيد على اهميه الاسلوب او طريقه التعبير اكثر من حديثه عن المعنى ، وصيحته فى هذا الصدد اكثر من صيحة شهيرة ٠

ولو أنا انتقلنا الى الحديث على ملامح واوجه التشابه واللقاء كما كانت تقابل وتقارن بين الشعر وبين الموسيقى فانا نستطيع أن نجملها فيما يلى :

١ ــ فى الصنعه الفنية وفى الشكل : المادة اللفظية فى الشعر تقابل التوافق فى الموسيقى والموضوع أو القصة يقابل اللحن ، والبحر يقابل (السلم) ٠

٢ ــ فى الأعمال الكورالية عند باخ « Bacn » وهاندل « Handel » ترتفع الأصوات عند ذكر التلال وتنخفض عند ذكر الأودية ٠

٣ ــ من ناحية التعبير : تعبر الموســيقى عن طبقات من العواطف والانفعـــالات مثل الفرح والحزن والحب ، ومحاكاة العواطف هنا وصفها بالموسيقى ، ومتعة هذا الفن هى متعة العواطف نفسها ٠

أغلب الظن بعد ذلك كله أن الفترة الرومانســية أعلت من شأن الموسيقى وصارت تراها فى جميع الفنون، بيد أننا يجب ألا ننجرف وراء ذلك كثيرا ، فالواقع أن الصيحة القديمة التى خفتت مع بداية الحركة عادت ــ وان

تغير مفهومها كما تغيرت طبيعة المقارنة ـ الى الظهور ، تلك هى صيحة هوراس « الشـــعر تصـــوير » ولقد قلنا ان الرومانسيين سعوا وراء الايحاء عن أية طريق ، وكانوا دائبى البحث عن المصادر التى تبلغ بفنهم أعلى منزلة منه، واذا كانت الكلمة المسموعة أو الموسقة تصل بهم الى ذلك فان الكلمة المصورة أو الملونة لا تقصر فى هذا السبيل ، يتضح ذلك فى الرومانسيتين الفرنسية والانجليزية ولعل الأولى تفوقها فى هذا الصــــــدد وفى كليهما على كل حال يمكننا أن نعقد عددا من المقارنات بين الشعراء والرسامين المصورين ، فنلاحظ استعمالهم للون والضوء والشـــكل والخط ويمكن أحيانا أن تكون المقـــارنة مغرية لأن بعض الشعراء كانوا رسامين وكذلك العكس ، كما أن بعضــــهم الآخر كان يكتب قصائد صور بأعيانها مما يجعلنا أحيانا نتصور مناظر توحى فى حالات كثيرة بهذه الصــــور ، ويمكن أن نجد ذلك عند روسو « Rousseau » (١٧١٢ ـ ١٧٧٨) ، و «شاتوبريان » « Chatubrian » (١٧٦٨ ـ ١٨٤٨) ، ولامارتين Lamartine (١٧٩٠ ـ ١٨٦٩)، وهوغو « Hugo » (١٨٠٢ ـ ١٨٨٥) ، وجوتييه Gautier (١٨١١ ـ ١٨٧٢) ، وبليك « Blake » (١٧٥٧ ـ ١٨٢٧) ووردزورث Wordsworth (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) ، وفى حالة بليك تبدو المقارنة أو الموازنة أوضح لأنه شاعر ورسام أما فى حالة «جوتييه» فان فحص لغته لتقربنا أكثر فأكثر من ظاهرة الكلمة المصورة ، وربما يكون شعره أكثر من

أى فنان آخر يستعمل أداته استعمال الرسام ، وان أية قصيدة من قصائده لا ينقصها سوى الاطار حتى تصبح لوحة كاملة .

واذا رجعنا نلقى نظرة سريعة على هذه المقـــارنات والمقابلات ومكان الشعر بين الفنون فى التيارين الـكلاسى والرومانسى فانا نستطيع بسهولة أن نميز بين اتجاهين : الاتجاه الأول كان يقرب الشعر من الرسم ، والاتجـــاه الثانى كان يميل به نحو الموسيقى ، وقد تأرجح الموقف طيلة الفترتين بينهمـــا ، لذلك فان ظهور أية حركة أو انتفاضة بعد الرومانسية سيجنح حتما الى هذا الجانب أو ذاك ، أى اما أن يربط الشعر بالموسيقى أو يربطه بالرسم وهذا ما كان فعلا فى حركتين قصيرتى الأجل احداهمـــا تفرعت عن الرومانسية وان خالفتها ، والأخرى كانت رد فعل كامل لها ، الأولى هى الحركة الرمزية فى فرنسا التى غالت فى الاتكاء على العنصر الموسيقى ، والثانية هى حركة الشـــعراء الصـــوريين الانجليز التى غالت فى الاتكاء على العنصر التصويرى .

أما الحركة الرمزية التى نشأت فى فرنسا فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ومثلها « بودلير Baudelaire » (١٨٢١ ـ ١٨٦٧) و «فرلين» Verlaine (١٨٤٤ ـ ١٨٩٦) و « مالارميه » Mallarmé (١٨٤٢ ـ ١٨٩٨) ، ثم تأثر بها وعرض لنظرياتها « بول فاليرى » Paul Valéry

(١٨٧١ ـ ١٩٥٦) ، فانها أكدت عالم الجمال المثالى المطلق وقالت بأنه العالم الواقعى الوحيد للفن ، ومارسته فى محراب تجاربها فى شبه عبادة وكانت تغيب بها عن الاحساس بالزمان والمكان ، ولعل الانجازات التى حققها «فاجنر» فى مجال الموسيقى كانت شيئا جديدا لآذان شعراء الحركة دفعهم لأن يحلموا بتحقيقه فى مجالهم ، وقد مر معنا حديث هذا الفنان عن الموسيقى الصافية فجاء هؤلاء وتحدثوا عن الشعر الصافى ، وطمحوا الى أن يصنعوا بواسطة الكلمة وجودا كذلك الوجود الذى صنعه هو بواسطة النغمة ، وأن ينتجوا تأثيرا جماليا كذلك الذى أنتجه ، بيد أن هذه المقابلة بين الوسيلتين الكلمة والنغمة، والوزن والسلم كانتا مقابلتين غير عادلتين ، فالكلمة تحمل معنى ولا يمكن أن تكون صوتا صافيا ، والوزن التقليدى بوضعه الذى وصل اليهم لا يحقق أملهم المنشود ٠٠ ولم يترددوا قط لحظة ، رموا بمعنى الكلمة ودلالتها المفردة الاشارية عرض الحائط فالشعر لا يؤلف من كلمات وانما من جملة الارتباطات والتداعيات والعلاقات ، انه لا يعنى وانما يوحى ، لا يسمى الأشياء وانما يقدم الأجواء ، أما الوزن التقليدى فكان أضيق من سعتهم فطرحوا قوالبه وطرحوا قافيته الرتيبة أو نقول أحدثوا ضروبا عديدة جديدة من الايقاع الذى ربطوه باحساسهم الداخلى وليس بشكل خارجى مقرر وموضوع ، وعندهم أن الوحدة فى

القصيدة ليست وحدة الوزن الذى تربطه القافية ، وانما هى وحدة الشعور ، والشعور يتغير بتغير التعبير من شاعر الى شاعر ومن قصيدة الى ثانية ، ويجب أن يطوع الوزن لهذا التغير ، وأن يرتبط الايقاع به ، فيتنوعان بتنوعه ، ويغنيان بغنائه ، ولم يقفوا عند ذلك بل انهم فى سبيل هذه الحالة من الاحساس الغامض قللوا من استعمال علامات الوقف والتنقيط ورتبوا الكلمات ترتيبا جديدا وأحيانا تجاهلوا قواعد بناء الجمل ، كل ذلك فى سبيل هدف واحد هو أن يخلقوا حالة من الايحاء عن طريق موسيقى الألفاظ تؤثر فى المتلقى وتصل به الى عالم هو خلف عالمه الواقع، وخلف أفكاره المعهودة ، انه عالم الصفاء المطلق ، ولا غرابة اذن أن نجد صيحاتهم تعلو وتعلو تنادى بأن « الموسيقى فوق الجميع » و « انها قبل كل شىء » ففى أصوات الكلمات وأنغامها الصامتة ، وعلاقاتها المتداعية .. موسيقى هى موسيقى السماوات ، ألحان متوافقة تسمعها اذن الروح فى صور الجمال المثالى .

ولعل مالارميه أبلغ من غيره مثالا على ذلك فلم يكن معنيا بمسألة الايحاء عن طريق الموسيقى فحسب بل انه وجد فيها أكثر من رمز ، ان الشعر عنده نوع من الموسيقى والمتعة الناتجة عنهما متعة خالصة وواحدة ، وكان مثله الأعلى بعد الغموض هو الغياب فى نطاق الكمال ، وأعتقد أن الطريقة الوحيدة التي تصل به الى عالمه هى موسيقى

القصيدة ونسقها الصوتى الذى يحمل تجربته ويقدمهـا دون أى مضمون ، وسواء كان فى عمله هذا قد حاول أن يبنيه بناء رياضيا على أسـاس جبرى أو لم يكن فقد طمح هو كما طمح زملاؤه الرمزيون الى أن يقدموا شعرا يتوسل بصوت الكلمات لا بدلالتها المباشرة ، وبعلاقات هذا الصوت وسلسلة ارتباطاته ، لا بوضعه المفرد ، وبصورة ثانيـة انهم عملوا لا نقول على تقريب الشعر من الموسيقى ، وانما بجعله هو موسيقى خالصة ، وربما كانوا فى صنعهم هذا ذروة من يمثل العلاقة « الشعر موسيقى » .

أما العلاقة الأخرى المقابلة « الشعر تصوير » فان الذى يمثلها مدرسة الشعراء الصوريين الانجليز Imagism التى ثارت فى وجه التعميم والتجريد ونظـرية الفيض والتلقائية الرومانسية وألحت على التجسيد والتخصيص فى العمل الشعرى أو رأت انه يقوم بل يجب أن يقوم على الانفعال البصرى ، ويمكن أن نتخـذ من آراء «هيـوم» T.E. Hulme واهتمامه بالنظريات التى قامت عليها المدرسة أمثلة على ذلك ، فقد شغل نفسه منذ عام ١٩٠٨ وحتى وفاته المبـكرة عام ١٩١٧ بمشكلات الاتجاه الجديد التى كانت تتركز عنده فى مشكلتين أساسيتين : الأولى قضية الادراك أو ما يراه الفنان ، والثانية قضية الشـعر أو طريقة ايصال المدركات الى القارىء وفيما يتعلق بالمشكلة الأولى فقد رأى أن الانسان العادى يدرك الأشـياء ادراكا

عمليا يتصل مباشرة بما سيفعله في الحاضر أو في المستقبل فهو لا يرى مثلا « هذه المنضدة » وانما يرى «منضدة ما» اى انه يصنف الاشياء حسب نفعها المباشر او الكامن ، أما الفنان فانه لا يرى نماذج عامه بل ادوات فرديه خاصـــه وتنحصر مشكلته في رويته الاشياء لما هي في ذواتهـــا بغض النظر عن الطرق التقليديه لرويتها ، وتستطيع أن نعرف الادب على هذا بانه « الوقوف التام المعتمد على رؤيه فنيه ، والتحويم حولها ، والتفكير الدائب فيها لحظه واحدة من الزمن ، دون أن يؤدى ذلك الى اتخاذ فعل من لون ما » وفيما يتعلق بالمشكله الثانية مشكله الخلق فيقول «هيوم» ان على الفنان أن يطوع اللغة للتعبير عن رؤيته الجديدة ، فيحطم الأنماط الجامدة العامة التى تجعل اللغة عاجزة عن التعبير عن الانفعال الشخصي بالنسبة لشيء بذاته ، لأن اللغة التى يستخدمها الانسان العادى لا تحاول النفاذ الى ذاتية الأشياء حتى تنقل صورها الفردية المتمايزة ، وانما تستعين على الدوام بعمليات تجريد متوالية تجعل الألفاظ أدوات ناقصة لا تنجح أبدا فى نقل الشيء أو تقديمه ، انها تقدم فحسب بعض صفاته التى يشترك فيها مع غيره أو التى لا تلمس جوهر فرديته ، أما الفنان فانه يحاول أن ينقل المدى الكامل لاحساسه الضرورى بدلا من نقل جزء واحد من الاحساس ، ذلك الجزء الذى يمثل المعنى العـام المتفق عليه بين الناس ، انه ينشد التعبير عما يقع خارج نطاق دائرة المعنى الذى تمثله الكلمة فى صورتها العادية

ويتوقف بخاصة على قدرته على استخدام التصوير الاستعارى الذى يكشف به عن تماثل جديد بين الأشياء يمكنه أن ينقل جدة رؤيتها وفرديتها ، ثم ينتقل هيوم بعد أن حل أهم قضايا الفنان ومشكلاته من وجهة نظره الى شرح خصائص التصوير الاستعارى فيقول : ليس الشعر لغة غريبة ولكنها لغة تصويرية مجسمة توفق بين لغة الحدس وتقديم الأحاسيس بطريقة مجسدة ، انها تحاول دائما أن تستولى عليك وتجعلك تشاهد باستمرار شيئا مجسما من الطبيعة وتمنعك من الانزلاق فى عملية من عمليات التجريد ، وتنتخب صفات جديدة واستعارات ليس لأنها جديدة أو لأننا تعبنا من القديمة وانما لأن الصور القديمة لم تعد قادرة على نقل الأشياء المجسمة من الطبيعة بعد ان أضحت الآن تستعمل لنقل الأفكار المجردة فحسب ولا يمكن نقل المعانى التصويرية الا فى وعاء الاستعارة الجديدة .. فى الصورة الشعرية التى هى جوهر « لغة الحدس » ومن أجل ذلك يجب أن تكون كل كلمة فى القصيدة صورة مجسدة مرئية وليس مجرد أداة عامة أو علامة « Counter » ان الصورة شيء موضوعى ، وانفعال المتلقى بها يماثل انفعاله بهذا الشيء الموضوعى نفسه ، وعن طريق هذا الاتصال المباشر بين القارىء والأشياء يلغى الاستعمال التقليدى للغة ليحل محله استعمال يثير فى القارىء شعورا بأن احساسه بالشيء الموضوعى هو احساسه الذاتى .

ولقد كان لجملة الآراء هذه آثارها الايجابية كما كان لها آثارها السلبية ، ففى النطاق الأول خدمت المدرسة « الصورة الفنية » بأن ألحت عليها كأساس للبناء الشعرى المركز ، وربطتها ربطا مباشرا بفكر الفنان الانسان ، وعلى الصعيد الثانى السلبى فقد كان لاتكائها على جانب الصلابة الحسى والبارز ، ثم لاقتصارها على الدلالة البصرية والتصويرية للمصطلح نتائج ضارة بالعمل الشعرى ومفهوم الصورة ودلالتها ، صحيح أن المبدأ الرابع من مبادىء المدرسة التى نشرتها ينص على أنها ليست مدرسة من الرسامين كما أن « باوند » فى أحد تعريفاته للصورة يزعم أنها ليست تمثيلا رسميا (أى يتوسل بالوسم) وانما هى شىء يقدم مركبا ذهنيا وعاطفيا فى لحظة من الزمن ، الا أن ذلك كله يمكن أن يعد دفعا لظاهرة ايجابية غالية تطرقت اليها المدرسة وصبغت بها نظرياتها وأعمالها ولم تستطع منها فكاكا ، أكثر من أن يعد حقيقة سلبية لا تميز أعمال كتابها ولا آراءهم .

والآن ما الذى يمكن أن نخلص اليه من هذا كله من تقريب الشعر من فن الرسم فى الفترة الكلاسية والكلاسية الجديدة ، أو تقريبه ـ غالبا ـ من الموسيقى فى الفترة الرومانسية والرمزية .. أظن أنه شىء واحد ، ذلك هو أنا فى حاجة الى رؤية جديدة لنظرية العلاقات بين الفنون لا تقسمها قسمة ثنائية ولا ثلاثية ، ولا تنظر اليها على أساس « السلم » ولا تجعل من أى فن يحاول أن يطغى

بمصطلحاته على غيره ، أو يحاول أن يرقى اليه ، وانمـــا تنظر اليها فى ضوء آخر فتفيد من اخوة الفنون بعضـــها من بعض ، وتغنيها فى وسائلها ، وتتخذ من المشكلة مرقاة الى قيم ومعطيات جديدة ، هذا ما حاولته الفترة الثـالثة فى تقسيمنا ، فترة الموقف الحالى ٠

الفصل الثالث

الموقف الحـــالى

لم يكن التطور الذى أصاب نظرية العـــلاقات بين الفنون خلال الموقف الحالى تطورا فيها فحسب وانما كان موقفا حضاريا شاملا مس جميع مجالات الحياة والمعارف الانسانية المختلفة • ونقلهـــا من نطاق النظرية الانفصالية والانعزالية الضـــيقة الى نطاق رحب فسيح تتصـــالح فيه عوالمها ، يشد بعضها أزر بعض ، يغنيه ويثريه ، ويقيم الواحد منها الآخر يفسره ويعمقه ، وتتـــداخل حدودها فلا ينفصل حد عن حد وانما يلتحم به فى صورة جدل دينامى دائر • وفى مدى هذا الموقف الحالى تعدلت المواقف السابقة وتشـــابكت وانتقلت من حيز الفعـــل ورد الفعـــل أو الغلو فى جانب على حساب الآخر الى حيز الرؤية التكاملية الشـــاملة للظاهرة •

واذا اتخذنا الكائن الحى مثالا على ذلك فانا نجد أن جميع الدراسات الحديثة قد ركزت على أنه فى حالتى ابداعه وتلقيه يبذل نشاطا يوصف بالكلية لأنه يستعمل فيه كل ما لديه من حصيلة ماضية ، ومواد منوعة ، فهو حين يعمل انما يعمل فى نطاق الكل ، وحين يتلقى العالم من حوله انما يتلقاه من خلال الكل أيضا ، ويبدو أنه من الصعوبة بمكان أن نتحدث هنا على جملة الظواهر والاتجاهات التى أكدت مثل هذه الكلية التكاملية ، ولكن مادمنا مضطرين الى ذلك فلا جناح علينا اذا تذكرنا مقولة (الذات ـ الموضوع) أو (المادة ـ الصورة) والتقاء شطريها فى وحدة متداخلة وأثر هذا الالتقاء فى تفسير الكثير من الأمور وفى مقدمتها نظرية الادراك ، هذه النظرية التى تتناولها مختلف الميادين من زوايا عدة ، ولعل الشىء البارز فى جميع الميادين هو تأكيدها على الكلية التكاملية فى الادراك يتجلى ذلك فى الدراسات الفلسفية (نظرية المعرفة) ، وفى الدراسات الجمالية (بناء العمل الفنى) ، وفى الدراسات النفسية (تركيب الشكل) ، وفى دراسات علم وظائف الأعضاء (فيزويولوجية الحواس والأعصاب والمخ) وفى شتى مجالات الفنون (من حيث طبيعتها وعلاقات أبنية كل منها) وفى غيرها من الدراسات الأخرى ، وسنحاول الآن أن نتعرض بايجاز لأهم ما قدمته هذه الميادين من معطيات جديدة شكلت الموقف الثالث لنظرية العلاقات الذى يتميز عن الموقفين السابقين .

ولنبدأ منذ نهاية القرن التاسع عشر · ومع الظاهرة التى تمت فى نطاق فن الرسم وعرفت فيما بعد باسم نظرية « سيزان ـ برنسون Cézanne-Berenson أما «بول سيزان» (١٨٣٩ ـ ١٩٠٦) فقد مر فى مرحلتين فنيتين اتجه فى الأولى اتجاها تأثيريا صبغ أسلوبه بطابع عقيم لم يفده شيئا ، ووصف الفنان عمله فى هذه الفترة بأنه كان سطحيا لا يستطيع التعبير عن الحقائق والمعانى التى تزخر بها الطبيعة ، ولذلك سرعان ما غادره الى الفترة الثانية التي تجلى فيها أسلوبه الفنى الذى شهر به وعرف بفن الانفعال البصرى ، ويتلخص فى أن رسم الأشياء كما تبدو لأعيننا ليس هو المقصود من فن الرسم وانما هو رسم الأثر الناتج عن وقع أشكال هذه الاشياء على احساساتنا ، ولم يكن هذا التحول من الفترة الاولى التأثيرية الى الفترة الثانية الانفعالية أيامها مجرد تحول بسيط أو انتقال عادى وانما كان ثورة ، فقد كان الاعتقاد السائد قبله أن فن الرسم فن بصرى مسطح ذو بعدين يتوجه به الفنان الى عينى المتلقى وهو يستعمل فى صنيعه هذا يديه فحسب ليسجل ما تراه عيناه ، ثم أتى سيزان وبدأ يرسم كأنه أعمى ، والأعمى لا يرى الأشياء بل يلمسها بيديه فيحس بأبعادها الثلاثة وكذلك كان هو وكان فنه ، فالألوان ليست عناصر تزيينية تزيد على بناء اللوحة وليست كذلك وسائط تنقل الاحساس البصرى المسطح بالأشياء ، بل كانت عناصر من صميم اللوحة أولا وكانت وسائط يصور بها الفنان الاشياء

كما يحسها ويراها بيديه ، اشياء ذوات أبعاد ثلاثة ، ومن ناحية المتلقى فكان كالمبدع يرى الاشياء فى اللوحة تتجه لا الى عينيه وانما الى حاسـة اللمس عنده ، والأمر واحد سواء استمد الفنان موضوعات لوحاته من الطبيعة أو من الحيـاة المنزلية ، فالاشجار والجسور فى الأولى كالرياش والأكداس فى الثانية ليست تلك الأشياء التى نراها بالعين وانما هى أشجار وجسور ورياش وأكداس نحسها كما يحسها العميان ، ونلمسها كما يلمسونها بالأيدى ، ولعل سيزان قد أدرك أن ما نراه على الرسوم من الظلال لا ينقل ويجب ألا ينقـل الينا المرئيات فحسب ، وانمـا هو ينقل هذه المرئيات مصحوبة بذكرى حواس أخرى،ونحن اذا نظرنا الى الجسم فانه يرتسم فى أعيننا بصور مسطحة ، بيد أنا ندرك أنها مجسمة بذكرى لمس قديم للأشياء نفسها أو لما يماثلها ولقد أراد هو أن يجعل التجربة لا تقوم فقط على مصاحبة لذكرى حس وانما تقوم على ادراك صحيح مستخلص من الحس الأصيل وهو اللمس ، وربما يكون على حق فى هذا الادعاء فان الرسم لا يمكن أن يكون فنا بصريا ما دام الفنان يرسم بيديه لا بعينيه ، والزمن الذى كان يقال فيه ان ما يقدمه الرسام هو ضوء يتجه الى العين قد ولى ،والنموذج الذى حـلم به « اوفديل برايس » Uvedale Price عام ١٨٠١ لانسان المستقبل وكيف أنه كائن لا يرى سوى الضوء قد أثبت المستقبل بطلانه ، فالضـوء فى عالم « سيزان » ليس حزمة من الأشعة تلامس البصر وانما هو

حجم أو جسم يصدم العين ، والانسان عنده لا يرى كما يرى « اوفديل » ذلك الضوء الذى يعرفه العاديون وانما يحس ضوءا آخر لاتدركه الابصار وانما تلامسه الأطراف.

وبفضل جهود « برنسون » أمكن اكتشاف أصل هذه الثورة في الماضى ، فقد تحدث كثيرا عن قيم اللمس الكامنة ليس فقط فى الأشياء المصورة من حيث علاقاتها بأطراف الأصابع ولكن أيضا من حيث علاقاتها بالكتلة ، والفراغ والبعد الرأسى ، وبكلمة أخرى تحدث كثيرا ليس على اللمس كحاسة تكمن فى أيدينا ، وانما على تلك الحواس اللمسية الحركية التى نخبرها ونجربها اذا استخدمنا عضلاتنا وحركنا جوارحنا ،عند ذلك نشعر بأحجام الأشياء وكتلها وأبعادها ، ونحن نجد هذا واضحا فى لوحات مثل لوحات «مازاتشو » « Masaccio » (١٤٠١ ـ ١٤٢٨) حيث نحس بأننا نسير قدما فى الطرقات داخل اللوحة كما أن عضلاتنا تتقلص مع توترات بعض التماثيل المعذبة لميشيل انجلو «Michel angelo» (١٤٧٥ ـ ١٥٦٤) ، ومعنى هذا شىء واحد هو أن ما نحصل عليه في رؤية أية لوحة لا يتوقف فحسب على ما تدركه أبصارنا أو ما تجده أبصارنا فى اللوحة من سطح ذى بعدين منسق الخطوط والألوان وانما يتوقف أكثر من ذلك بكثير على تلك الحركات التعضبية العضلية واللمسية المعقدة التى نحس بها لا بل تمارسها أجسامنا بامتداداتها و « تسرب انفعالاتها » عندما تشاهد أية لوحة .

ولم تكن نظرية «سيزان ـ برنسون» سوى ثورة فى مجال واحد هو فن الرسم وقد صاحبتها ثورات آخرى تمت فى ميادين مختلفه ، ففن الموسيقى لم يعد مجرد تجربة صوتيه او سمعية ، وانما أصبح كباقي الفنون يتلقـاه الانسان بجميع حواسه يسمعه ويراه ويشمه ويتذوقه ، ويعيش القطعه بجميع قواه اللاقطه ، فهو ينصت بأذنه ويرى بعينه أو نقول : ان المرء يتلقى التجربة الموسيقية بقواه السمعيه والبصرية والحركية وغيرها ، وبذلك يستطيع أن يتمتع اكبر قدر ممكن من التمتع بالتجربة ، وما يقال عن تلقى لوحه أو قطعة يقال عن تلقى قصيدة ما من القصائد ، وكلنا يدرك الآن بجلاء ووضوح كاملين أن القصيدة تملك طاقة تستطيع بها أن تحضر أمامنا التجربة الفنية من النواحى السمعية والبصرية واللمسية والحركية .

والى جانب هذه الاتجاهات كانت هنالك نتائج دراسات نظريات التداعى والترابط ونتائج دراسات مدرسة علم النفس الألمانية «الجشطالت» حول النمط والنسق والشكل الموضوعى وغيرها ، ونحن نعلم أن نظرية الأنماط « Theory of Types » فى ميدان علم النفس بل وفى غيره من الميادين كانت هى أساس كثير من التصنيفات والتقسيمات قبل نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . نجد هذا فى عالم الانسان والحيوان والنبات والأشياء والشىء الجديد لدى الجشطالت أنها ألغت هذه

الخرافة التجريدية القديمة وقالت بأن الانسان فى واقعه لا يمكن أن يكون احدها ، انه كائن ليس اسود أو أبيض انطوائيـا أو انبساطيا أو غيرهمـا ، وانمـا هو ذو حياة متداخلة ، نامية ومتطورة ، والحياة نفسها لاتعرف الأنماط ولا حدودها ، ولم يكن هذا الرفض الذى أثر بلا شـك بنتائجه على رفض آخر تم فى ميدان تصنيف الفنـون سوى أحد الردود على الموقف القديم ، وقد صاحبه رد آخر تم نتيجة لدراسة الأشكال كالمربع والدائرة وغيرهمـا وخلاصته أن الكل يلقى ضوءا على أجزائه التى تشكله ، أو نقول انها تلقى بأكثر مما يلقى عليها الكل من الأضواء ولقد كان لهذه النتائج آثارها فى مجـال كلية التجربة الخيالية التى سنعرض لها بعد قليل .

وثمة دراسـات أخرى تمت فى مجال علم وظـائف الأعضاء والأعصاب وبناء الأنسجة المخية وانتهت الى أن الحواس حين تعمل احداها أثناء عملية التلقى فانها تتداخل وتتشابك وتترابط ، فالكيفيات الحسية التى ترد الينا عن طريق السمع أو البصر مثلا سرعـان ما ترتبط فى نفس الوقت بالكيفيات الأخرى التى ترد عبر ضروب النشـاط المرافقة التى تقوم بها مختلف الحواس لدرجة أنه لا يمكن نسبة كيفيات النغمات أو الخطوط التى نخبرها عن طريق السمع والابصار الى فعل الأذنين والعينين وحدهما فان أى حس جزئى انما هو مجرد نقطة أمامية لنشاط شامل تشترك فيه كل الأعضاء ، صحيح أن الأذن أو العين أو اللمس أو

غيرها تأخذ مركز الصدارة فى مهمتها كعضو واحد يتلقى ولكن هذا العضو بمفرده ليس العامل الأوحد بل ولا الأهم فى البنيان النهائى لعملية التلقى انه مجرد آلة لاقطة تبعث بذبذباتها فى قنوات معينة (الأعصاب) الى الأنسجة المخية التى تركب بدورها الاشارات الواردة اليها فتكمل بعضها بعضا ثم تصدر كيفيات كلية واستجابات جامعة تتصالح فيها هى الأخرى جميع آلات (البث) أو (الانبثاق) والكيفيات الواردة والصادرة هنا وهناك ليست مجرد انطباعات ، وليست الارتباطات بينها ارتباطات بين هذه الانطباعات كما ذهبت الى ذلك النظريات التى تجعل منها أمورا دخيلة يقحمها التفكير وانما هى أشياء أصيلة يبنيها الذهن ويركبها .

واذا انتقلنا الى النطاق الجمالى فانا نلاحظ أن دراسات تركيب الشكل الفنى قد أكدت شيئين أولهما الطاقة الكامنة فى العمل ، وثانيهما الطاقة المنبثقة عن التلقى وفى التقاء هاتين الطاقتين أو القوتين وعن طريقهما معا يتركب الشكل الفنى ، ولقد كانت معظم النظريات القديمة التى تفصل المادة عن الصورة ترى أن الأثر هو الصورة الخارجية المادية المحسوسة ، سواء كانت تمثالا أو قصيدة أو لوحة أو سيمفونية أما هاهنا فان ثمة صلة وثيقة تجمع بين الفعل والانفعال أو العمل والمعاناة فى صميم تفاعل الذات مع الموضوع ، والمادة بالصورة ، ولذلك فان الأثر شىء وراء صورته الحسية التى يتوسل بها الى الظهور والعيان ، أو

بعبارة أوضح انه شيء قبل التجسيم الخارجى له ، انه تجربة تقوم على الادراك أو التخيل الواعى غير الاضطرارى عنـــد الفنان وعند المتلقى ، ويؤدى مهمته الخلاقة العظيمة كاملة حينما تســـتحيل مادته الغفل بفعل الطاقة الكامنة التى أودعها الفنان فيه ، وبفعل الطـاقة المنبثقة الصادرة عن المتلقى الى مادة منظمة تشكلت من التقاء المادة بالصـــورة والذات بالموضوع فى نطاق تجربة الادراك الكلية .

والواقع أننا هنا أمام كائنين كل منهما حياة ديناميـة أولهما العمل الفنى وثانيهما خبرة المتلقى الجمالية ، والعمل الفنى يخضـــع لضروب من التغيرات ابتداء من مادته التى يتوسل بها الى أن يبرز فى صورته النهائية ، وطبيعة وسائله الحسية عندما تكون غفلا وعند تحويرها واندماجها فيـــه توصف بأنها طبيعة حسية تعج بالحركة والامتداد أما فيمـا يتعلق بخبرة المتلقى الجمالية فمن العبث أن نعيد الحـديث الدائب عن كلية وحيوية وطبيعة نشاطات صاحبها الصادرة أو الواردة ـ ولكن لا بأس أن نتحدث عن تحول مماثـل يتم فى نطاقه الداخلى تماما كذلك التحول الذى يطرأ على الرخام مثلا بين يدى الفنان فان الصور الذهنية والملاحظات والذكريات والانفعالات التى يقوم بها توصف هى الاخرى بالحركة والتفاعل والتغير والامتداد ، وفى طريقها الى التكون تنتظم بطريقة تدريجية ، وربما نكون على صواب والحـالة هذه أن نقول : اننا فى الوضع الأول (العمل) وفى الوضع الثـانى (التلقى) بازاء عمليتين متجـاوبتين متداخلتين

توصفان معا بالحركة والامتداد والحياة تجرى أولاهمـــا على العمل وفيه ، ويجرى أخراهما على عملية الادراك أو الخبرة الجمالية ، والتلقى لن يكون كاملا كما أن العمل لن يدرك ادراكـا كاملا الا اذا اتحـــدت فيه العمليتان أو الطاقتان ، الطاقة الكامنة والطاقة المنبثقة لكى تصيرا معا عملية واحدة ٠

ونحن هنا فى هذا الحديث عن التقاء الكيفيات الحسية والنفسية (على حد تعبير جون ديوى فى كتابه « الفن خبرة ») أو فى التقاء التجربتين الحسية والنفسية (فى اصــــطلاح كولنجوود فى كتابه « مبادىء الفن ») لا نتكلم بلغة المجــاز وانما نتكلم بلغة الحقيقة عن عمل وادراك فنيين توجد فيهمـا حقا هذه الكيفيات ، فالعمل يملك قيما توجد فيه لا تحضر اليه ولا تفرض عليه ، والمتلقى ذات حية يتميز نشاطهـــا بالحركة والفعل بيد أنها لا تجلب معها عند التلقى قيمـــا تتخيلها أو لا توجد فى العمل قوى غير موجودة فعلا فيه ، ان المتلقى يكشف القيم الكامنة فى الأثر ، وفى هذا الكشف فى عمقه وأصالته يتميز متلق عن آخر ٠

ولعل الدراسات العـــــديدة الأخرى التى قدمت عن القيمتين الزمانية والمكانية فى الفنون هى خطوة هـــامة وواسعة دفعت بالموقف الحالى لكى يقف بثبات أمام الموقفين الكلاسى والرومانسى فى رؤيته الموحـــدة للفنون ولتلازم القيمتين فيهما وربما يبدو أن ثمة مبررا من نوع ما لذلك التقابل الذى كان يشطر الفنون الى مكانية وزمانية فالفروق بين المجموعتين تتضح فى الطريقة التى يستخدم بها المكان

أو الزمان فيهما ، ولكن ما هي هذه الفروق بالضبط ؟ ، ربما قال قائل : ان الفرق بديهي فان العمل الشعرى أو الموسيقى يقدم ذاته فى لحظات متتابعة بينما يقدم العمل النحتى أو المعمارى أو التصويرى ذاته ككل فى لحظة مفردة ، بيد أن هذه المقابلات أصبحت الآن زائفة ومن الماضى البعيد ولقد كان كثير من علماء النفس حتى جاء « وليم جيمس Williaam James » يعتقدون أن الأصوات لا تشتمل الا على كيفية زمانية فقط ، وقد ذهب قوم منهم الى أن هذه الكيفية ذاتها انما هى مسألة علاقة ذهنية لا كيفية متمايزة كغيرها من السمات الأخرى المميزة للصوت ثم جاء «جيمس» فأظهرنا على أن الأصوات هى من الناحية المكانية ذات حجوم، ان المكان على نحو ما هو مختبر فى التجربة مظهر للكثير من التغيرات الكيفية كالفوق والتحت والخلف والأمام والجيئة والرواح وهذا الجانب وذاك أو اليمين أو اليسار وهنا وهناك ، كل هذه وغيرها انما هى كيفيات مكانية تحس بطرق مختلفة ، واذا كنا لا نجد دراسات مستفيضة عن المكان فى الموسيقى فان دراسات عديدة قامت لتثبت أن العمارة تقوم على عنصر الايقاع تماما كهذا الفن، وان الزمن فى الفنون التشكيلية عنصر لا يقل أهمية عن العنصر المكانى فيها ، ولقد قام البحث هنا وهناك على أن العمل الفنى يستغرق فترة من التأمل تتابع فيها استجاباته وردود فعله ، وعبر عن ذلك « ماتيس Matisse » (١٨٦٩ ــ ١٩٥٤) فقال : « حينما يتم الفراغ من رسم لوحة ما فانها تبدو عندئذ

كالمولود الجديد ، والفنان نفسه فى حاجة الى بعض الوقت حتى يتسنى له أن يفهمها ، كما أن بودلير Baudelaire أشـار الى نفس الظاهرة حين رأى أن فترة التأمل والمدى الذى تستغرقه آثارها فى الذاكرة تشكل معيارا هاما من معايير قيمة العمل الفنية ، ومن هنا جاءت هذه العبارة الشهيرة « ان الفن هو ذكريات الشىء الجميل » ، ودون أن نبالغ الى هذا الحد نقول : ان كل الفنون تستغرق على الأقل « زمن تأمل » تملؤه حقائق نفسية متتابعة طالت أم قصرت ، والمضمون الجمالى لهذه الحقائق على درجة كبيرة من الأهميـة فى عمليـة التذوق والادراك ، ولعـل الخطأ الرئيسى والجوهرى فى عملية الفصـل انما هو الخلط بين طبيعة النتاج المادى من جهة وبين طبيعة الموضوع الجمالى الذى هو الشىء المدرك أو المتأمل من جهة أخرى ، ولو أنا نظرنا الى أى تمثال من الناحية المادية الصرف لوجدنا أنه لا يعدو أن يكون كتلة من الرخام وهو من هذه الناحيـة ساكن مستقر كما أنه بقدر ما تسـمح به عوامل الزمان المخربة دائم باق ، ولكن من السخف أن توجد بين الكتلة المادية من جهة وبين التمثال الذى هو عمل فنى من جهـة ثانية أو بين الأصباغ اللونية الموضـوعة على القماش من جانب وبين اللوحة من جانب غيره .

واذا انتقلنا الى الأعمال التشكيلية كالنحت والعمارة التى تستخدم المكان فى ثلاثة أبعاد فسنجد أن هناك حقائق أكثر فى حاجة الى مناقشـة ، فان التمثال مثلا يقـدم الى

بصرنا معــالم مختلفة تمــام الاختلاف من الناحية الجمالية حسب الزاوية التى تنظر اليه منها ، ولا بد أن النحات نفسه قد تنبأ بهذه المعالم وحاول أن يجمعها كلها فى علاقة محددة تتخذ تجسيدها وأداتها المادية فى كتلة الرخام أو البرونز فهل من الضرورى اذن أن نقــول ان المشـــاهد لا يســتطيع أن يرى الا هذه الملامح المختلفــة متتابعة وفى نظام محدد ؟ ان حركتــه حول التمثال تقــدم اليه بتتابع لحنى الملامح الجانبية المختلفة وزوايا النظر والظل والضوء، وهكذا لا يســتطيع أن يصــل الى أقصى درجات التــذوق للتركيب الجمالى للعمل الفنى الا اذا تحرك هو نفسه حول التمثال ، وارتاد العمل الفنى ليراه من جميع الجوانب ومن الداخل والخارج ، وعمد الى القيام بزيارات متكررة له حتى يتكشف له الأثر بطريقة تدريجيــة فى أضــواء متنوعة ، وتحت تأثير حالات نفسية متغيرة ، فما كان العمل الفنى، وهو النتــاج البطىء الجهيد الذى لا يوجـد الا بعد صراع عنيف مع المادة ليبــوح بسره للمتأمل السريع العــابر ، ولا شــك فى أن الاطار المادى الذى يشــمل هذه المظــاهر المتتابعة يظل من الناحية المادية ثابتــا دون تغير ، ولكن هذا لا يهم فان الاســـطوانة التى يسجل عليهــا العمــل الموســـيقى تبقى مــاديا دون تغير ، وعلى أية حــال فان الاسطوانة تبقى مجرد أداة لتقديم العمل بصورة منظمــة وهو القانون الذى يتحكم فى بنــاء القطعة الموسيقية وفى تنفيذها الموسيقى ، وبالنسبة للتمثال أو الأثر المعمارى

فان حركة المتفرج حولهما هى تنفيذ تشكيلى يقوم بها فى محاولة استغراق المنظر الذى يكشف عن نفسه بالتتابع حسب نظام ملامحه المتعددة التى يشتمل عليها اطاره المادى والتى هى السبب الذى جعل الفنان يصمم هذا الاطار من الناحية الجمالية .

والسؤال الذى يبرز الآن فيما اذا كان ثمة اختلافات أساسية وعميقة بين التنفيذ التشكيلى وبين الأداء الموسيقى ؟ فى العمل الموسيقى نجد أن نظام التقديم أو العرض المتتابع نظام يتحكم فيه ويقاس بدقة ، أما فى الرسم والنحت والعمارة فلا يخضع هذا النظام لأى جانب من جوانب تحكم الفنان فيه ، فالمشاهد حر فى أن يقف حيث يشاء وأن يتحرك حسب رغبته ، وفى الاتجاه الذى يرضيه ، أو أن يظل فى مكانه فترة طويلة بينما تتحرك عيناه والنظام الذى يرى فيه الشىء والسرعة التى ينقل بها بصره من نقطة الى أخرى أمور متروكة له .

ان وصولنا الى هذه النقطة الأخيرة تنقلنا من الحديث عن زمن التأمل أو الزمن النفسى الذى يستغرقه تلقىالعمل الى الحديث عن الزمن الكامن الذى يوجد فى نسيج العمل ذاته وفى نظامه أو فى نسقه الجمالى ، واذا كان التفريق بين هذين الزمنين ضروريا من الناحية المنهجية فربما يبدو أن ضمهما معا فى زمن ثالث هو حاصل التقائهما ضرورة ادراكية بل يبدو أنه أمر مهم، وسنسمى هذا الزمن الثالث

بالزمن الفنى (١) ٠

ونستطيع أن نقيم دراسة منهجية تبين الدور الذى يلعبه الزمن في الموسيقى والدور الذى يلعبه فى العمارة أو فى الرسم ، ولقد قام النقاد بدراسة الزمن الموسيقى منذ القدم ، ويبدو من الأفضل أن ننقل هذه المعلومات ونتائج الأبحاث من نطاق الموسيقى الى نطاق فن العمارة أو الرسم وهو موضوع لم يحظ بعناية الكثير من الباحثين، ولعل من أهم الدراسات التى وقعت فى أيدينا دراستان (٢) أولاهما عن المادة المشتركة بين الفنون قدمها «جون ديوى» J. Dewey» فى كتابه « الفن خبرة Art as Experience » فلاحظ أن المكان والزمان من حيث هما موضوعان للخبرة

---

(١) ثمة أنماط عديدة من الازمنة يتحدث عنها الباحثون كل فى مجاله فهناك الزمن المجرد والزمن الفيزيكى والنفسى والفنى وغيرها ، وليس من الضرورى أن نتعرض لذلك فى هذه العجالة ، ويهمنا هنا أن نتكىء على زمنين ، الاول النفسى وهو زمن متصور يركبه الفرد تحت تأثير قيم عديدة داخلية وخارجية ويوصف عادة بالحرية لأن ادراكه يختلف من شخص الى آخر ، انه تكيف مع الوسط الداخلى والمحيط ، أما الزمن الفنى فسنتعرض له لأنه موضوع بحثنا ٠

(٢) هنالك أيضا دراسة « جرين » فى كتابه « الفنون وفن النقد » حيث يعلق أهمية كبرى على مسألة الايقاع فى الفنون التشكيلية ٠٠ وهذه المحاولة لا تخرج عن محاولة سابقه « ديوى » وسنتكلم عن الاثنتين فى الفصل التالى

لا يتصــفان بطابع كيفي فحسب بل هـمـا يملكان أيضـا تنويعا لا نهاية له في جميع الكيفيـات وقد أرجع هــذا التنويع الى موضوعات رئيسية ثلاثة وهي :

« الحيز Raum » و « المدى Extent » و « الوضع Position » أو « الاتســـاع Spaciousmess »
و « الامتداد Spatiality » و « التباعد Spacing »
أو اذا استخدمنا تعبيرات زمنية : « التنقيل Transition »
و « الديمومة Endurance » و « التاريخ Date »
وذهب الى أن المكان والزمان في التجربة انما هما شغل أو ملء فراغ لا مجرد شيء قد تم ملؤه من الخارج ، وبكلمة أخرى انهما ليسا أوعية فارغة أو علاقات شــكلية بل هما حقيقة جوهرية أو خاصتان تميزان كل نوع من أنواع المواد المستخدمة في التعبير الفني ، فالامتداد أو المكانية كتلة وحجم ، كما أن الزمانية ديمومة وبقاء وليس مجرد استمرار محض ، ومثل الأصوات كمثل الألوان من حيث انها تتقلص وتتمدد ، كما أن مثل الألوان كمثل الأصوات من حيث انها ترتفع وتنخفض ؛ ثم عكف ديون على تتبع الايقاع وأسسه في فن العمارة ، والتماثل ومظاهره في فن الموسيقى ، وانتهى الى أن فصل هذين العنصرين الايقاع والتماثل احدهما عن الآخر وتقسيم الفنــون الى زمانية ومكانية هما شيء أكثر من مجرد مهـارة وضعت في غير موضعها ، ولا بد لكل من العنصرين الزماني والمكاني من أن يسيرا جنبا الى جنب في جميع الفنون .

أما الدراسة الثانية فقد قام بها « سوريو Sauriau »
في مقالته عن الزمن في الفنون التشكيلية ، وقد انتهى
منها الى أن أهم النتائج الخاصة بدراسة الزمن الموسيقى
هى أن مظاهره الجمالية تنحصر فى أمور ثلاثة :

١ ـ الطبقة واللون ·

٢ ـ البناء وخاصة في صورة الايقاع ·

٣ ـ اختلافات السرعة أو التمبو ·

ثم تحدث عن هذه المظاهر الثلاثة في الفنون
التشكيلية ليرى الى أى مدى يمكن أن تكون هذه الفنون
(المكانية) فنونا (زمانية) ، ويبدو أننا لسنا فى وضع
يجعلنا نسير مع « سوريو » هنا أو مع « ديوى » هناك
وحديثهما عن الايقاع والزمن الموسيقى فى العمارة والرسم
فلنعد الى النقطة التى غادرناها منذ قليل وهى أنماط الزمن
النفسى والكامن والفنى ، هاهنا لدينا ثلاثة أزمنة يجب
ملاحظتها ومعرفة عن أى منها يتحدث الدارسون حين
يقيمون حدودهم بين الفنون ، والزمن الأول النفسى هو
زمن تأمل والزمن الثانى هو الزمن الكامن أو الموجود فى
العمل ، والزمن الثالث هو الزمن الفنى أو لحظة التقاء
الزمنين الاول بالثانى ، ولقد تحدثنا عن الاول أما الثانى
فيمكن أن نقول ان بناءه بصفة عامة يشبه البؤرة المشعة
التى يتدفق منها الضوء ، ان زمن العمل يشع دائما حول

اللحظة الأساسية التي تشكل مركزا في البناء يتحرك منه الذهن الى الماضي والى المستقبل بطريقة تزداد غموضا عندما تخبو الصورة تدريجيا في الفراغ ، أما الزمن الفني فان المرء يستطيع بسهولة أن ينتهي الى القول بأن هناك دائما لحظة مركزية يلتقي فيها الزمن النفسي والكامن ويتوافقان معا لينتجا الزمن الثالث ، وربما كانت اللحظة سريعة أو دائمة ويتعلق ذلك بعمق الأثر الجمالي . ولعل هذا الزمن أهم الأزمنة (١) بالنسبة الينا هنا وهو زمن يوجد في جميع الفنون التشكيلية وغير التشكيلية على السواء ،

---

(١) يضيف سوريو في مقالته الآنفة زمنين آخرين الى سلسلة أزمنته أولهما الزمن الشعرى ويقول : انه لا يعني بهذا المصطلح أى دلالة ترتبط بجو العمل الشعورى ، وانما يقصد به طبيعة بنائه فقط ، ويذهب الى أنه الزمن الذى تتصل فيه اللحظة المصورة وتختلط باللحظات السابقة واللاحقة والقادرة على مد فترة التأمل لمدة لا تميز بين زمن مدها وبين الوقت الاساسى الاصيل في العمل ، وثاني الزمنين هو الزمن الدرامي ويمكن له ـ كما يرى الكاتب ـ أن ينخرط في الزمن الاول الشعرى ، وهو يعني به الزمن المتصل بلحظة التأمل المحددة والتي لا يمكن أن تتصل بما يتبعها أو يسبقها دون استدعاء صور متناقضة تناقضاً واضحاً مع صورة اللحظة الاصيلة ، ويسوق للتفريق بين الزمنين الشعرى والدرامي المثال التالي : لنفرض أن فنانا رسم فارسا ممتطيا صهوة جواده ، والفرس يقفز فوق حاجز وأمام هذا الحاجز حائط .. فان المتلقي لابد أن يستكمل الصورة أى سيشاهد الصورة في حركة زمنية ويتوقع أن يصطدم الجواد بالحائط ، هذا الزمن هو زمن درامي ، وأما حين يرسم «روفائيل» مثلا ملاكا يسبح =

ولقد ذهب « سوريو » الى القول بأن كفة الفنون التشكيلية لا توازى بل ترجح الفنون الأخرى فى هــذا الزمن وقال بأنه لا يتردد لحظه في القول بأن هذا الزمن فى الفنون التشكيلية أكثر أهميــة من الناحية الجمــالية وأجــدر بالدراسه في الرسم والنحت والعمارة منه في الموسيقى مثلا ، فها هنا تتضح أمامنا آفاق أدق وأعمق لمــاذا ؟ لأن الزمن فى الفنون التى تعتمد اعتمادا واضحا عليه يشكل مادتها الحسية التى يتألف منها العمل فالسمفونية عمل ممتد وملقى على سرير من الزمن ، أما الزمن الآخر الذى يعرفه المشاهد أو المستمع فهو فى الحقيقة محدد ســلفا وتجربته (الســيكولوجية) يجب أن تمر فى طاحــونه قيست فيها اللحظات بدقة متناهية ، وقد قسم فيها العمل حسب ارادة خالقه فالمؤلف الموسيقى أو الشاعر هو السيد المتحــكم فى زمن مباشر وواضــح ... أما الرســام أو النحات أو المعمارى فهم يتحكمون بوسائل سحرية دقيقة فى زمن غير مادى يرسون أسسه أثناء خلقهم لمعالم يمكن أن تبتعد أبعاده الزمنية أو تتقلص بشتى الطرق العجيبة والمثيرة ، وفى لحظة التقاء الزمنين يتشكل الزمن الفنى

= في جو الغرفة فان المتلقى لن يتوقع أن يصطدم الملاك فى سقف الغرفة وهو يطير على الرغم من أن الزمن مستمر ، بل انه يتلقى الصورة على أساس أن الملاك مستمر فى التحليق أو الطيران ، انه يتلقى روح الملاك لا جسده وهو مدرك أن هــــذه الروح لن تصطدم لأنها قادرة على الاختراق ، هذا الزمن هو زمن شعرى .

وهو مثل الزمن الموسيقى والأدبى حافل بايقاعه وقـــوة دفقه وتغير سرعته أو بطئها ، وفى مغزاه الانسانى • ان الزمن فى الموسيقى والأدب موجـود فى الأغلب بصـورة مباشرة بيد أن الزمن فى الفنون التشكيلية لا يوحى به مباشرة وانما يتم بطرق غير مباشرة ، هذا الزمن من غير شك هو مفتاح النجاح فى هذه الفنون لأنه زمن جوهرى تشهد فيه خصائصه على قوة الفنان فى خلقه لعمل رائع وقدرته على اضاءة عالم أمام أعيننا يدعونا اليه ونستطيع أن نعيش فيه •

ويمكن أن ننتهى بعيدا عن حديث (الأزمنة) الى أن الكيفيات الزمنية والمكانية وقيمتهـا تتداخل وتتنوع ويؤثر بعضها على البعض الآخر فى صميم التجربة الفنية، وفى الواقع أنه لا وجود للزمان بوصفه وعاء فارغا كما أنه لا وجود للمكان أيضـا بوصفه كيانا قائما بذاته ، وانما الموجود هو تلك الأشياء التى تفعل وتتغير ، والفن الزمانى كالمكانى يقوم كل منهما على كيفية متغيرة وثابتة فى نفس الوقت ، وبعبارة أخرى ان الفن يتحقق عن طريق الجمع بين ما هو متآن أو متزامن من جهة ، وبين ما هو متعاقب أو متتال من جهة أخرى •

هذه المعطيات الجديدة لنتـائج الدراسات التى تمت فى مختلف ميادين المعرفة الانسانية ألقت أضواء ساطعة على نظرية العـلاقات بين الفنـون كان أول عقابيلها هو

الرفض البات لفكرة التصنيف القديمة ، ويمكن أن نتلمس بداية هذا الرفض فى تلك الشكوك والملاحظات القيمة التى رددها « شلير ماكير Scheier Macher » فى محاضراته عن علم الجمال ، وقد ذهب الى أن التقسيمات القديمة غير صائبة وبين ذلك في التصنيف حسب التجاور والتعاقب وكيف أن التجاور موجود فى فن متعاقب كالشعر ، وأن التعاقب موجود فى فن متجاور كالعمـارة ، والعنصران المقترحان فى هذين الفنين لا يقـلان أهمية عن العنصرين الأصليين الموجـودين فيهما ، ثم جـاء بنديتو كروتشى «B. Croce» (١٨٦٦ – ١٩٥٢) فشكا مسألة التصنيف وذهب الى أنه ليس للفنون حدود جمالية ولو كان لها ذلك لوجب أن يكون لها وجود جمالى فى كياناتها الخاصة كلا على انفراد لذلك فان كل تصنيف جمالى عبث لا طـائل وراءه ، اذا كانت بلا حدود فانه لا يمكن فصلها ولا يمكن اقامة فلسفة جمالية تصنفها ، وكل الكتب التى أفسحت مكانا لذلك وقدمت أنظمة لها يمكن حرقها دون أية خسارة تذكر (١) .

---

(١) يرفض كروتشى فى الواقع فكرة التصنيف والوحـدة معا ، ويبدو حديثه عن كليهما وقد شابه شىء من الغموض بل والخلط أيضا ويمكن أن نذكر نقطتين فى ذلك ، الاولى خلطه بين الحدس والتعبيـر والثانية خلطه بين الوسيلة والواسطة ، وترجع النقطة الاولى الى موقفه من العمل الفنى واكتماله فى ذهن الفنان قبل صدوره وهو موقف يعوق كل حديث عن الفن ونظرية العلاقات بين الفنون ، والنقطة الثانية ترجع الى فهمه لطبيعة الاداة التى يتوسل بها الفنان ، ويجب علينا أن =

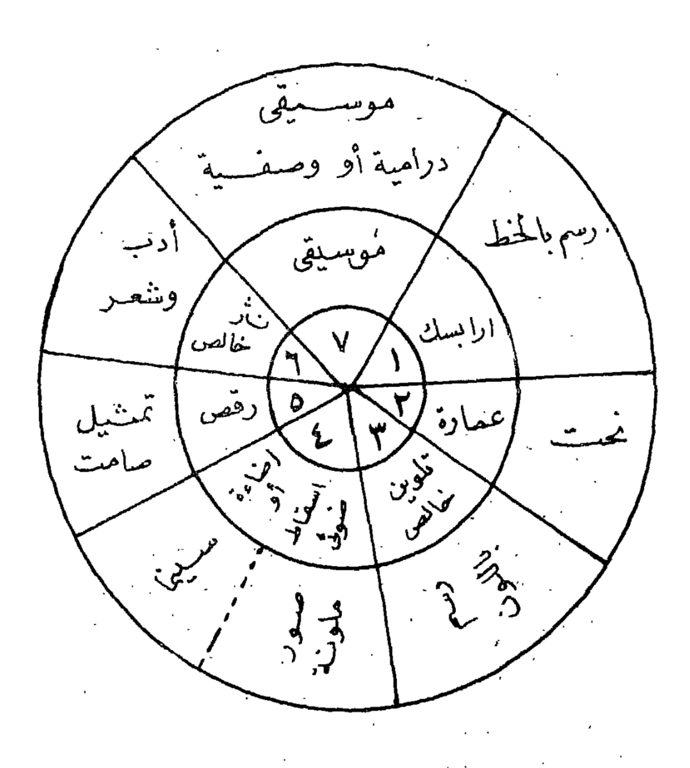
واذا تركنا كروتشي ورفضه الصارم لفكرة التصنيف هذه وانتقلنا الى دراسات أولئك الذين ما زالت الفكرة تحلو لهم وتلح عليهم فانا نجد آثار الموقف أشد ما تكون بروزا فى أنظمتهم التى وضعوها للفنون ، ورغم أن المرء يدهش لتلك الكثرة الكاثرة من هذه الأنظمة منذ أن صدرت مجلة علم الجمال الألمانية Zeitschrift für Aesthetik عام ١٩٠٦ وحتى الوقت الحاضر ، فان مما لا شك فيه أنه يستطيع بسهولة أن يتبين عجزها وعجز غيرها من قبل عن وضع تصنيف نهائى مطلق وكامل ، ولقد مر معنا كيف أن التصنيفات الكلاسية قسمت الفنون الى مجموعتين لا تمازج بينهما ، ثم جاءت التصنيفات الرومانسية فقسمتها أقساما ثلاثة فى الأغلب الأعم ، أما الموقف الحالى فانه أدرك بوعى كيف أن الفنون تتداخل وتتشابك ولا يمكن أن يكون لها قاعدة واحدة تصنف أو تقسم على أساسها ولكن ما دامت الرغبة فى التصنيف موجودة ، والتصنيف رغم أنه تجريد الا أنه طريق الى الفهم والتنظيم فليكن اذن لكل نظام أو نسق من الفنون أكثر من قاعدة واحدة أو درجة

= نميز بين نمطين من هذه الاداة أولهما الوسيلة وهى الاداة الفيزيكية التى لا تدخل فى صلب العمل النهائى ، وتبقى خارجة عنه أو نقول : تدخل فيه بمعنى ولا تدخل فيه بمعنى آخر ، وثانيهما الواسطة وهى جزء منه وتنتقل معه وتظل باطنه مندمجة فيه ، ان الوسيلة تكف عن العمل حين يتم الوصول الى الغاية أما الواسطة فتبدأ عملها فى لحظة الصدور بها وتظل جزءا لا ينفصل عن العمل نفسه .

تبنى عليها من هذه الفكرة انطلقت تصنفات : كولفن « Colvin » و « دسيور » Dessoir و « جرين » Green و « كولبى » Kulpe و « آزارا » « Azara » و « أوجدن » Agden وغيرها ... وربما كان من العبث أن نتعرض لهذه التصنيفات ولكن فمن المفيد أن نقف عند أشهر نظام للفنون صدر بعد الحرب العالمية الثانية (١) ، وهو نظام « ايتيين سوريو » فى كتابه « العلاقات بين الفنون La Correspondance des Arts » ويمكن أن نتخذه مثالا على الموقف الحالى لنظرية العلاقات ولعل أحد الاكتشافات الكبرى فى هذا النظام هو الرفض التام للتعارض القديم بين الفن التشكيلى والفن الايقاعى ، وقد أظهر الكاتب – كما أشرنا – كيف تنطوى الفنون التشكيلية فى الحقيقة على زمان جوهرى تماما كالفنون التى تقوم على الزمن ، فى حين تنطوى الفنون الايقاعية بدورها على مكان ، ويحسن قبل أن نتحدث عن هذا النظام أن نقدمه فى صورة العجلة الدائرة التى وضعها « سوريو » للفنون :

---

(١) ويمكن أن نذكر أيضا محاولة التصنيف البنائية للفنون التى قدمها « لالو Lalo » فى أواخر حياته عام « ١٩٥١ » وقد استند فيها على سيكولوجية الصورة كنقطة بداية وانتهى الى نوع من التضامن البنائى ذى نمط طبيعى أوضح فيه سبعة أقسام رئيسية لتخطيط كل المظاهر الكبرى الحاضرة للحياة الفنية .



١ ـ الخطوط ٢ ـ الأحجام ٣ ـ الألوان ٤ ـ الاضاءة
٥ ـ الحركات ٦ ـ أصوات مفصلة ٧ ـ أصوات موسيقية .

يقوم نظام « سوريو » هذا على قاعدتين : الأولى تقسم الفنون الى تصويرية وغير تصويرية ، والأخرى تقسيمها حسب الوسائط التي يتوسل بها كل فن وعددها هنا سبع وسائط ، والقاعدة الأولى تشطرت العجلة الى دائرتين الخارجية الكبرى وتضم الفنون التصويرية (وهي فنون من الدرجة الثانية) والداخلية الصغرى وتضم الفنون غير التصويرية (وهي فنون من الدرجة الأولى) ، أما القاعدة الثانية فهي تشمل القسمين بدرجتيهما ، ويستطيع المرء أن يتحرك حركتين في العجلة الأولى من الداخل الى الخارج وبالعكس في نطاق الحقل الواحد ، والثانية من اليمين الى اليسار وبالعكس فى نطاق احدى الدائرتين ، والحركة الأولى تعنى أن الفن يوجد على درجتين لا درجة واحدة فالرسم يمكن أن يكون تمثيلا وقد لا يكون بيد أنه هنا وهناك يتوسل بالخط ، وما يقال عن الرسم يقال عن النحت والموسيقى وهكذا ... أما الحركة الثانية فهي فى نطاق الدائرة الواحدة الخارجية أو الداخلية ففى الأولى ننتقل من الرسم بالخط الى النحت فالرسم باللون ... وفى الثانية من الأرابسك الى العمارة الى التلوين الخالص فالاضاءة وهلم جرا ...

ولعل الأمر الهام الذى ألح عليه « سوريو » وشغل به باله هو العلاقات بين الوسائط التى تتوسل بها الفنون فمثلا ما هى العلاقة أو وجه الشبه بين الخط واسطة فن الرسم وبين اللحن واسطة فن الموسيقى ؟ بين اللون فى

الأول والتوافق فى الثانى ، صحيح أننا وجدنا من قبل من لحظ ذلك وتحدث عنه الا أن سوريو حلل هذه العلاقات فى شىء من التفصيل ، ودعا النقاد والباحثين الى أن يولوا هذه الدراسة اهتمامهم ليروا كيف يستعير كل فن خصائص واسطة الفن الآخر ومصطلحاته ، فيدرسون مثلا المعمار فى السوناتات ، والايقاع فى العمارة ، الخطوط المتوازية والمتعرجة فى الأرابسك ، وخطوط اللحن فى القطع الموسيقية أو العكس ، ولقد قدم هو دراسات قيمة فى ذلك فدرس كما لاحظنا عنصر الزمن فى الفنون التشكيلية، كما تحدث عن الألحان وكيف يخلقها الموسيقى باعتماده على مفاتيح معينة ، وقابل ذلك بالخطوط والألوان فى فن الرسم وعلاقتها بالتصميم الذى يبنيه الفنان . وتكلم أيضا عن قيم حسابية دقيقة تتصف بها موجات الضوء الفيزيكية للألوان المختلفة ، وموجات الصوت الممتدة ، ورأى نتيجة ذلك أنه يمكن فى نطاق الرسم أن نقول ، ان ثمة أوتارا لونية كتلك الاوتار الموجودة فى فن الموسيقى .

وهكذا نرى أن الموقف الحالى لنظرية العلاقات بين الفنون يملك العديد من الخصائص التى تميزه ويستطيع بها أن يقف فى وجه الموقفين الكلاسى والرومانسى وما يحملانه من آراء فى المشكلة ، واذا أردنا أن نجمل هذا الموقف فى عدة كلمات قلنا انه موقف لا يرى فى الفنون فئات منفصلة أو مجموعات متباينة وانما يرى فيها طيفا من الألوان المتداخلة التى تتدرج وتتماسك ، أو عجلة

متحركة حركة دينامية حية وهى تتفاعل تفاعل الانفعالات البشرية الحية ولكنها لا تستحيل الى واحد منهـا ، ليس للفنون حدود جمالية غير أن لها عوالمها الخاصة بها ، وكل من يتكلم على عالم من هذه العوالم فانما يتكلم على كل كبير معقد تتشابك فيه عوامل الزمان والمكان والتآنى والتعاقب، والمتلقى كالعمل الفنى الذى يتلقاه انما يعمل أيضـا من خلال كل كبير معقد تتشابك فيه الحواس المختلفة وكيفياتها وواسطة العمل التى يتوسل بها كالقوى التى يتوسل بها المتلقى أثناء تلقيه تحمل كيفيـات مثل كيفيات الحركـة واللمس والصوت بيد أن ثمة كيفيات أخـرى وراء هـذه الكيفيات هى الكيفيات النفسية وطاقة العمل العظيم كقوة التلقى العميقة تكمنان فى اندماج هاتين الكيفيتين معا .

الفصل الرابع

نقد المواقف

اذا رجعنا الآن نلقى نظرة سريعة نتفحص على أساسها نظرية العلاقات بين الفنون بعامة ومكان الشعر فيها بخاصة خلال الفترات أو نتبين في الشق الأول (العام) من المشكلة انتقال المواقف الثلاثة الكبرى فانا نستطيع بسهولة أن الفنون من التصنيف الى الوحدة ، أما الشق الثاني (الخاص) فان الشعر قد سار فى خطين لحظت فى الأول طبيعته المكانية فقرب من الرسم، ولحظت فى الآخر طبيعته الزمنية فقرب من الموسيقى ، ويمكن لنا بعد أن عبرنا الموقف الحالى ورؤيته للمشكلة أن نتحدث كثيرا عن تلك النظريات التى كانت وراء التصنيفات القديمة الثنائية والثلاثية ونتهمها بأنها قامت على فلسفات علوية تتعارض فيها الصورة مع المادة أو الذات مع الموضوع .

فالمدرسه الأولى التي قسمت الفنون تبعا للزمان والمكان كانت مدرسه مثاليه صاغت مبادئها باسلوب مثالى صريح وقد اقامت تعرفتها لصالح المجال ، اما المدرسه الثانيه وهي المدرسه الحسيه التجريبيه فقد أقامت تعرفتها لصالح الكيفيات الحسيه (فنون بصريه وسمعيه ...) وهي تعرفه ناقصة لأن البحث عن مصطلح يرتبط بالحواس مشكلة عويصة ، فأى حاسة من الحواس تأخذ مكان الصدارة في التسمية ما دامت الفنون تتوجه اليها جميعا بل ما دامت هذه الحواس وسائل ثانوية ان لم نقل وسائل دنيا الى ادراك الفنون ؟ . ويبدو أن جميع المفاهيم والتصنيفات التي قدمت انما نقلت جاهزة الى مجال التجربة الانسانية من أنظمة فكرية ركبت دون أن تحمل قيما فنية، وفرضت بطريقة تجريدية من الخارج فرضا على كائنات حية ، حقا ان أى تصنيف احصائي لابد أن يكون ملائما فضلا عن أنه ضرورى لا غنى عنه لأنه يسهل مهمة الرجوع الى المصادر غير أن أية قائمة تعدد الفنون وتصنفها وتنسقها لا تستطيع أن تزعم لنفسها أنها تلقى أى ضوء على طبيعة الفن الخلاقة .

ولقد قادت هذه النظريات التعسفية الى نظرية أخرى لا تقل عنها فى ذلك ، تلك هى نظرية « الفن السامى » Sublime Art التى قامت على أساس التصور السلمى المتسلسل والتنظيم الهرمى الثابت للفنون ، وارتبطت هى الاخرى بقيم لا تمت الى الفن بصلة سواء كانت هذه القيم

دينية مغلقة كأسلوب الفرار أو الهروب ، أو كانت اجتماعية عنصرية كالترتيب الجنسى والطبقى للشعوب ، ومن الطبيعى ان نجد اختلافات عديدة حول ما هية هذا الفن السامى لتلك الاختلافات الكثيرة التى وصمت بها نظريات التصنيف ، وعلى العموم نجد اتجاهين : أولهما يذهب الى أنه فن مفرد ، وثانيهما يرى أنه فن جامع ، والفن المفرد السامى عند « هيردر و كانط وهيجل وشاسلار ... » هو الشعر لأنه الفن الوحيد النابع مباشرة من النفس ، انه ليس عملا بل طاقة ، وهو عند « شلير ماخر ولوتز وشوبنهاور وبيتر » الموسيقى لأنها أكمل تعبير عن الجمال الحر ، انها الارادة ذاتها ، أما الفن الجامع السامى فهو فن واحد « الاوبرا » ولعل « ريتشارد فاجنر » فى كتابه « الاوبرا والدراما » الذى صدر عام ١٨٥١ الوحيد الذى يمثل هذا الاتجاه ، وسواء كان الفن السامى فنا مفردا أو جامعا فهو عند الفريقين الفن المطلق الذى تنبع منه سائر الفنون وتتجه اليه وتتغيا رتبته ، ولعلنا لا نحتاج الى كبير وقت لتفنيد مثل هذه السخافات على حد تعبير كروتشى — ويكفى أنها لا تشير الى أى لون من ألوان الحقيقة ، لأنها مجرد استنتاجات منطقية ، تترتب على مذاهب أصحابها ، وهى استنتاجات لا تغنى الفن ولا تعمق فهمنا له ، أضف الى ذلك أن الفن الواحد من الفنون قد يكون فى نظام أرقاها فيشغل أعلى السلم فى حين أنه نفسه يكون فى نظام آخر أدناها فيشغل أحط درجاته ،

وكل ذلك يشير الى أن نظرية السلم أو الفن السامى عمل عابث لا طائل وراءه صنعته محاولات عقيمه .

وما قلناه عن تلك النظريات التى حاولت تصنيف الفنون وتنسيقها يمكن ان نقول مثله عن تلك النظريات الأخرى التى حاولت أن تقيم بينها وحدة كاملة ، وقد مر معنا محاولتان فى ذلك الاولى محاوله « جون ديوى » فى حديثه عن « المادة المشتركه بين الفنون » بعامه ، وعنصر الايقاع فى الفنون التشكيلية بخصة ، والثانية محاوله « سوريو » فى حديثه عن عناصر الفن الواحد ممثلة فى الآخر بعامة وتوفر الزمن الفنى فى الفنون التشكيليه بخاصه ، وقد انتهى الاول من دراسته الى أن الفنون تمثل متصلا أو طيفا شمسيا ويقول فى ذلك : « ... على الرغم من أنه فى وسعنا أن نميز الفنون كما نميز ما يسمونه بالألوان الأصلية الاولية السبعة فانه ليس ثمة محاولة من جانبنا لأن نحدد على وجه الدقة أين يبدأ الواحد وأين ينتهى وأنه لو تم انتزاع أى لون من سياقه الخاص وليكن مثلا شريطا معينا من اللون الاحمر لما بقى هذا اللون هو هو بعينه كما كان من قبل ... » أما « سوريو » فقد انتهى الى أن الفنون تمثل فى علاقاتها عجلة دينامية دائرة بلا توقف ، واذا كنا نوافق على هذين الاساسين الطيفى والدائرى للفنون فاننا نرفض ما يتبعهما من محاولات تضحى فيها الفنون فنا واحدا وتحطم فيه ذواتها ، ومن الوهم بمكان أن نعتقد أننا يمكن لنا أن نحصل على تأثير

أقوى عن طريق استعمال الفنان فى عمله لجملة من خصائص الفنون المختلفة الأخرى ، ثم ما الذى نكسبه ويفيد منه الفن حين نرى اصرار « ديوى » على أن ثمة مادة مشتركة بين الفنون لأنها جميعا ظروفه عامة يستحيل دونها قيام الخبرة أو وجودها ، وليس من شك فى أن هناك ما يدل على هذا فى كل خلق فنى أو فلنقل في كل خلق انسانى أو خبرة بشرية ، ولكن هذه حلول لا تساعدنا فى مقارنة الفنون بعضها بالبعض الآخر ، ويشبه حديث « ديوى » ، حديث «جرين» الذى يقول : « ان العناصر الفنية المشتركة بين الفنون والتى تقارن على أساسها بعضها بالبعض الآخر هى التركيب والتكامل والايقاع» ثم يردد حججه مثلما فعل سلفه مناديا كمـــا نادى بأن يطبق الايقـــاع على الفنون التشكيلية ، واذا كنا لا نرفض موسيقية هذه الفنون بشكل ما فيبدو أنه من المســتحيل علينـــا أن نتغلب على الهوة السحيقة التى تفصل بين ايقاع قطعة موسيقية وايقاع بهو أعمدة حيث لا نجد عنصر الترتيب أو التوقيت نابعين من طبيعة بناء العمل نفسه ، أما التركيب والتكامل فهما مجرد لفظين مرادفين للتنوع والوحدة ، وهكذا فان الأسس التى وضعها « ديوى » و « جرين » لملاحظة الايقــاع فى الفنون التشكيلية محددة جداً ولم تتعدد المحاولات التى بذلت هذا الوضع وتصل الى قواعد مشتركة بين الفنون على أساس بنائيا الا قليلا ٠

أما أحاديث « ســـوريو » عن الصلات بين الوسائط

المختلفة للفنون وأوجه الشبه بينها فانهـا تثير العديد من المشكلات أكثر مما تساعد على حلها فهل حقا نستطيع أن نوجـد أوتارا لونيـة نختارها بالبـداهة وبدوافع فنية صرف ••• ؟ لقد أكد هو أن التشابه بين الأوتار الموسيقية واللونية يكمن فى الوظيفة الجمالية لكل منهما لا فى طبيعتهما الفيزيقية ، بيـد أن هذه هى الأخرى مشـكلة معقدة على المستوى الجمالى لا يمكن أن تجـد اتفاقا حولها ، وهناك كذلك حديثه عن الموجات الضـوئية والموجات الصوتية ، وقوانين التوافق فى الرسم والموسيقى على السواء •• وكل هذه مقابلات يحوطها دائما خطران رئيسيان: أولهما اظهار أوجه الشبه الطفيفة بمظهر الأسس أو القـواعد العامة ، والتأكيد عليها بصورة ينسى معها أية خلافات بين الفنون ربما كانت واسعة ، وثانيهمـا الخلط بين المظهر الفيزيقى المادى والتأثير الجمالى للعمل أو لواسطته والادعاء بأن ثمة صلات تقوم بينهما ومحاولة تأكيد ذلك علميا • ان الشىء الذى لا يحتاج الى تأكيد هو أن وجـود مظهرين متشابهين ماديا لا يعنى أنهـما كذلك فى العمل الفنى ، أو أنهما اذا استخدما فيه ينتجان تأثيرا جمـاليا واحدا أو متشابها ، صحيح أن «سوريو» كان يدرك ــ عندما كتب كل ماكتب ــ هذه الحقائق والمخاطر ولكن كثيرا من علماء الجمال ونقاد الفن حين انساقوا فى الحديث عن هذه العلاقات لم يكونوا فى مثل هذا الوعى أو الادراك التام ، ولو أننا رجعنا الى تلك المحـاولات التى ظهرت خـلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بل وقبلهما على يد « كاستى » وحديثه عن

« الموسيقى المرئية » ، ثم محاولات كاندنسكى Kandinski (١٨٦٦ ــ ١٩٤٤) لاقامة علائق نسبية ثابتة بين الألوان والألحان أقول انا لو رجعنـــا الى ذلك بعامة والى مدرسة الجمال الألمانية من خلال نظرياتها الموسيقية التى أراد بها أصحابها أن يضعوا قوانين توافقية للصوت واللون بخاصة ــ لعرفنا أى خطل معيب أصاب تلك المحاولات ، وأى مثــال ذميم قدمه أصحابها باسم العلاقات بين الفنون ٠

وعندما ننتقل الى الشق الثـــانى الخاص من نظرية العلاقات ومكان الشعر فيها فانا نرى أن الشعر قد حاول أو أريد له أن يحدث التأثير الفنى الذى يحدثه فن الرسم أى أن يصبح رســـما بالكلمة ، كما حاول أو أريد به أن يحدث التأثير الذى تحدثه الموسيقى أو أن يتحول اليها ، بل أريد به أكثر من ذلك أن يحقـــق تأثير فن النحت ، وللباحث أن ينعى مثل هذا الخلط بين الفنون مثلما فعل « لســـنج » فى « اللاوكون » ، و « آيرفنج بابيت » فى «اللاوكون الجديد» ، بيد أن المرء لا يمكنه أن ينكر أن الفنون تحـــاول وحاولت حقا أن تستعير وســـائل تأثير فنى من بعضها البعض ، ولعلها قد نجحت الى حد ما فى تحقيق هذا الهدف ، والسؤال الآن الى أى حد يمكن أن يكون الشعر رسما وموسيقى ؟ أو بعبارة أخرى هل العنصران التصويرى والايقاعى فى الشعر هما نفسهما فى الرسم والموسيقى ؟ ٠

أما عن « الشعر تصـــوير » فلا نستطيع أن ننكر أن

هذه المعادلة الشهيرة قد نجحت في فترات معينة وصل فيها الشعر الى مستوى الرسم ، أو نجح فى بلوغ درجة أصيلة من المقدرة الوصفية أو التصويرية واستطاع أن يوصل للمتلقى المشهد المرئىوصور الأشياء القابعة خلفالكلمات، مثل تلك الأعمال التى شاعت فى القرن الثامن عشر ومثل لوحات الفن الانطباعى الذى دعا اليه « وسلر Whistler » وأمثاله ، الا أننـــا يمكننا أن ننكر أى انكار أن يكون فى استطاعة العمل الشعرى أن يتحول تحولا دقيقا وتاما الى تمثال أو لوحة ، واذا كنـــا نسمع نعوتا عديدة عن شعراء وصفوا بأنهم نحاتون فيجب أن نتحرز ونتمهل فلم يقصد بهذه الصفات الا الدلالة الاستعارية الغامضة للكلمة والتى لا تعنى أكثر من أن الشعر ينقل الينا انطباعا أو يحدث فينا أثرا مشابها لما يحدثه فن النحت ذلك الاحساس بالبرودة الذى يوحى به الرخـام الأبيض ، أو قوالب الجص وذلك السكون أو الاسترخاء والملامح المحـــددة والوضوح ، ومع ذلك فيجب أن نتبين أن البرودة فى الشعر تختلف اختلافا كبـيرا عن ملمس الرخام أو ما يوحى به الذهن عند رؤية اللون الابيض، وأن السكون فى الشعر شيء يختلف اختلافا تاما عن سكون التمثال ، وعندما يقول «لاربيه» Larrebee عن قصيدة «كولينز» Collins المسماة « أغنية الى المساء » ode to evening انها تشبه النحت ، فان هذا لا يدل على أية علاقة حقيقية بينها وبين فن النحت ، كل ماهنالك هو بطء الايقاع ورزانته وغرابة الألفاظ التى تضطر الانسان

الى الوقوف عند كل كلمـة وما يتبـع ذلك من بطء فى قراءتها .

وربما تبدو المسـألة أوضح اذا قارنا بين نتاج فنان يملك موهبتين كالرسم والشـعر معا ، لنرى مدى علاقه العنصر التصـويرى فى الشـعر والعنصر التصويرى فى الرسم ، ولنقف على مقصـوده الكامن وراءهما باعتبـاره وسيلة تلقى الضوء على أعماله الفنية ككل ـ فحين نقارن مثلا الشعر الذى كتبه بليك Blake أو روزيتى Rossetti برسومهما فاننا نجد أن طبيعة كل منهما وليس فقط فن الصنعة يختلف اختلافا كبيرا ، بل ويكاد أن يكون متناقضا ، ففى ديوان «بليك» نجد أنه يرسم حيوانا صغيرا عجيبا أمام قصيدته الشهيرة : « أيها النمر . أيها النمر . ياذا الوجه اللماع فى أدغال الليل » وقد رسم « ثاكرى Thackcray بنفسه اللوحات التى وضعها فى روايته « معرض الغرور Vanity Fair » ولكن الكاريكاتور الضئيل الذى رسمه لشخصية « بيكى شاربBecky Sharp » لا صلة له اطلاقا بالشخصية المعقدة التى تطالعنا على صفحات الرواية .

والذى حاولته المدرسة الصورية الانجليزيةImagism هو أن تتكىء على عنصر الصلابة النحتى الذى تحويه الكلمة الشعرية ، وتعليه على حساب بقية العناصر ، وقد شن « ريتشاردز » فى « فلسفة البلاغة » هجومه العنيف على هيوم بالذات وآرائه التى تعلى من الملامح الفيزيقية للكلمات أو تقصرها عليها ، ويمكن أن نوجه نقدا مثله الى ذلك الاعلاء

للجانبين المكاني والبصري أو التصويري الذي أراده هيوم ومدرسته لطبيعة واسطة الشعر ولقدرته على السواء ٠ فالكلمة مهما قيل فيها أو أريد لها ليست أداة تصويرية خالصة قادرة ــ وفي شتى الظروف والأحوال والدرجات ــ أن تنقل الينا أو تضع نصب أعيننا لوحات مرسومة كتلك اللوحات التي يصنعها فن الرسم بواسطته الخاصة به ٠ ونحن نعتقد من هذه الجهة جازمين بأنه لا شللي ولا ورد زورث ولا شاتوبريان ولا حتى بليك وجميع الشعراء التصويريين كانوا عندما يعبرون عن أنفسهم وينتجون فنهم يفكرون بالخط أو اللون أو الضوء بالدلالات التي تفهم منها هذه الوسائط في فن الرسم ٠

واذا ما تركنا الآن الحديث عن معادلة « الشعر تصوير » وعن تنوع «الرسم» الموجود في الشعر ، لنتحدث عن معادلة « الشعر موسيقى » وعن نوع الموسيقى الموجودة فيه لوجدنا أن المسألة أشد تعقيدا فالشعر ينطوي على عكس جميع الفنون على سمة خاصة فريدة في نوعها ذلك أن صوت الكلمة التي يتخذ منها أداة سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ليس هو الصوت باعتباره كذلك كما هو الحال في الموسيقى وانما هو الصوت وما يشير اليه ، أي الكلمة ودلالتها معا ، ان الصوت الموسيقي يحمل منذ البداية طابعا غفلا بالمعنى الذي يقال فيه عن بعض الوقائع الخام انها وقائع غفل ، وهو طابع لا يمكن انكاره ولا التهرب منه ، أما صوت الكلمة في الشعر فلا يحمل مثل

هده الطبيعة الغفل لانه محمل منذ البداية بالمعنى ، وبعبارة أخرى نقول : ان الاصوات فى الشعر ، ليست دلاصوات فى الموسيقى لانها خضعت قبل ان يتصدى لها الشعر ، لقد تحورت فيه وتبدلت ، والواقع أن الالفاظ قد وجدت قبل أن يتم تلوين فى الحروف والكلمات من الاصوات الخام عن طريق فن الاتصال وقد يكون من العبث هنا ان تحاول حصر الاهداف التى دن القول فى خدمتها قبل ظهـــور الكتابة ، ولكن يكفى أن نقول ان الصوت فى الشعر له معنى بل انه مثقل بهذا المعنى الذى نشأ مع نشأة اللفظه ذاتها أما تلك النظرية التى تقول بأن الالفاظ وجـــدت أول ما وجدت بريئة خالية من المعنى فليست سوى خطلا أو وهما من الاوهام ، ان الواسـطه والمعنى فى الشـعر يمتزجان بمقتضى انسجام مقدر الا وهو الانسجام الكامن فى موسيقى الالفاظ وتنغيمها الصوتى ، حقا انه ليس فى الشــعر موسيقى بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ما دام مقام الصوت منعدما ولكن هناك بالتأكيد عنصر موسيقى ما دامت الكلمة نفسها تحمل نوعيات مختلفة من السرعة والخفـــة ، أو التثاقل والابطاء ، أو الخشونة والفظـــاظة ٠٠٠٠ وهلم جرا ، وذلك كله وفقا لما تحمله من معنى ، ان موســيقى الاصوات فى الشعر هى موسيقى الاصوات بالمعانى التى تحملها قبـل أن يستعملها الشاعر ، أما فى فن الموسيقى فانها موسيقى النغمات التى حملهـا الشـاعر بالمعنى فى استعماله لها ٠

والذى حاولته الرمزية هو أن تنقل طبيعة واسطة الموسيقى هذه الى الشعر أو أن تجرد واسطة الشعر من طبيعتها أو من جزء منها ، وتتكىء على صفة (الغفل) هذه، فتنقلها من الموسيقى الى الشعر ، وفى الحق أنه يجب ألا ننجرف مع من انجرف فى رفض هذه المحاولة بدافع المعنى دون أن نحدد ماذا نقصد بهذه الكلمة فان المعنى الذى ننسبه الى اللفظ لا يحمل وجها واحدا بل وجوها عديدة منها أفكار الكلمات المباشرة ومنها الافكار التى تحدثها نغمات الكلمات وأصواتها وارتباطاتها اللفظية التى تتداعى، ولقد حاربت الرمزية الافكار الاولى أى مدلولات الكلمات الاشارية المباشرة ، واتكأت بالذات على نغمات الاصوات ، وما توجيه ارتباطاتها من معان ، ولكن هل تستطيع الافكار أيا كان نوعها أن توجد بمعزل عن المدلولات ؟ أو هل يمكن للاصوات أن توجد مستقلة عما تحمله من معنى مهما كان لونه ؟ في الواقع أن الأوجه المختلفة لمعنى الكلمة حلقات متداخلة ومتشابكة ، وليس من السهولة فصمها بعضها عن بعض ، واذا كان لمالرميه الحق فى تفسير سونتياته التى يكتبها كما يحلو له فيسمى معانيها مثلا سرابا داخليا لجرسها فان مما لا شك فيه أن بناء الكلمات كمعان يجب ألا يتعارض مع بنائها كأصوات ، وهذه هى الميزة الازدواجية للكلمة التى لا مفر منها ، انها صوت يعد رمزا للمعنى ، وهى فى نفس الوقت رمز للمعنى يعد صوتا ، ونحن لا نستطيع أن نستعملها فى احدى هاتين الصفتين دون أن

نستعملها في الصفة الاخرى ، لقد كانت محاولة الرمزيين مجرد حلم لم يدم طويلا سرابه فسرعان ما عاد المعنى يشق طريقه الى الظهور كعنصر جوهرى فى فن يتوسل بالكلمات .

وما يقال عن الاتجاه الرمزى يقال كذلك عن تلك المحاولة التى قام بها العالم الرياضى بجامعة هارفارد « بيركهوف Birkhoff » في كتاب صدر له بعنوان « المعيار الجمالى Aesthetic Measure » فقد طمح هذا العالم فى الوصول الى أساس رياضى مشترك لاشكال الفن البسيط والموسيقى ، وانتهى الى دراسة لايقاع الشعر عرضها فى معادلات رياضية ، وعوامل جبرية ،ولكن هل نصل هنا الى ما لم نستطع أن نصل اليه عند الرمزيين فنحل سلاسة النطق فى الشعر بمعزل عن معناه ؟ لقد حاول « بيركهوف » أن يضع نسبا هندسية للاصوات تطبق على الشعر وأكد ذلك فى تلك الدرجات العالية التى أعطاها لقصائد ادجار آلان بو Edger Allan Poe (١٨٠٩ـ١٨٤٩) واذا كان يحلو لنا أن نقبل مثل هذه المحاولة العبقرية فانا نوسع فى الحقيقة الهوة بين الخصائص (الادبية) الموجودة فى الشعر وبين الفنون الاخرى التى تشترك فيما بينها فى قيمها الجمالية أكثر مما تشترك مع الادب او الشعر بصورة أخص .

ان قدرة الشعر على احداث الأثر الذى تحدثه الموسيقى كقدرته على احداث الاثر الذى يحدثه الرسم ـ

أمر مشكوك فيه ، بل ربما استدعى قدرا أكبر من الشك رغم الرأى الشائع الذى يؤيد هذه القضية فموسيقية النظم تختلف اختلافا تاما عن اللحن فى الموسيقى ـ فالمقصود بهذه الموسيقية هو أن يبنى الشاعر أنماطا صوتية منسقة وأن يتجنب تجمعات الحروف الساكنة أو مجرد خلقه لايقاعات معينة ـ وقد حاول بعض الشعراء أن يحدثوا آثارا موسيقية عن طريق الغاء مسايرة نسق المعنى للبحر الذى تنظم به القصيدة ، وتجنب التركيبات المنطقية والاهتمام بظلال الدلالات أكثر من الدلالات المحددة نفسها، ولكن هل نستطيع أن نعد الخطوط المهزوزة وغموض المعنى والابتعاد عن المنطق موسيقية بالمعنى الحرفى لهذا المصطلح؟ وثمة محاولات أخرى يحاكى الادب فيها الابنية الموسيقية مثل الـ « ليتموتيف Leitmotive » والسوناتا والشكل السيمفونى وربما يكون الاقتراب هنا بين الفنيين أشد وضوحا غير أنه من العسير أن نفهم السر فى أن محاولات الكتاب الصريحة في محاكاة التأليف الموسيقى بخلق « موتيفات » متكررة أو حالات نفسية معينة متقابلة ومتعادلة ـ تختلف اختلافا جذريا عن الوسائل الادبية المألوفة من تكرار وتضاد وغيرهما من الوسائل التى تشيع في سائر الفنون وفي الامثلة النادرة نسبيا التى نكاد يوحى فيها الشعر بأصوات موسيقية محددة مثل قصيدة « فرلين» « أقواس الكمان الطويلة » أو قصيدة « ادجار آلان بو » « الاجراس » نجد أن صوت الآلة الموسيقية أو صليل

الاجراس يمكن احداثه على نحو ما عن طريق ايحاء أصوات حروف الالفاظ فحسب .

ولقد كان الشعراء وما زالوا يكتبون قصائد لتغنى أى كى تضاف الموسيقى الى الكلمات ، كما كانوا فى حالات كثيرة هم الذين يؤلفون موسيقاهم ، ولكن من الصعب اثبات أن نظم الشعر وتأليف الموسيقى كانا يتمان فى نفس الوقت ، وحتى فاجنر نفسه كان يلحن مسرحياته بعد سنوات من كتابتها ، ولا شك أنه كان أحيانا يؤلف أغانى خاصة تتفق مع الالحان التى وضعها أولا ، وتبدو العلاقة بين الموسيقى والشعر واهنة مرة أخرى اذا درسناها فى ضوء الشعر الذى سبق تلحينه ، فمثلا نجد أن القصائد التى تتميز ببناء محكم النسج متكامل الى حد بعيد لاتتفق بسهولة والاطار الموسيقى ، بينما نرى الشعر العادى أو حتى الشعر الهزيل مثل مؤلفات هينى « Heine » فى شبابه ، أو « ولهلم موللر Wiehelm Muller » يمكن أن يصبح مادة خصبة لاروع الالحان الموسيقية مثلما حدث فى أغانى شوبيرSzhubert وشومان Schumann واذا كان الشعر ذا قيمة أدبية رفيعة نجد أن تلحينه غالبا ما يشوه أو يلقى بالغموض التام على نسيجه حتى ولو كانت الموسيقى رائعة فى حد ذاتها ، والحق أن ثمة تعاونا من نوع ما بين الشعر والموسيقى لا شك فيه الا أن أرفع الشعر لا يقترب من الموسيقى وأجمل ألوان الموسيقى لا يحتاج الى كلمات .

خاتمة

لو أردنا أن نبنى نظريات مجردة كتلك النظريات التى كانت وراء تقسيمات الفنون وتصنيفاتها ونصدر أحكاما مطلقة عامة لا أساس لها من الصحة نفرضها من الخارج على الشعر لقربناه من الموسيقى تارة ومن الرسم أخرى ، وربما كانت احدى الدعوات العريضة التى دعمت هذا الاتجاه أو ذاك هو اشتراك الشعر مع الموسيقى فى النشأة الغنائية واعتماده على عنصر الايقاع فيه من جهة ، وتوفر العنصر التصويرى فيه وقدرته على احداث أثره من جهة أخرى ، بيد أن النشأة لم تكن نشأة غنائية موقعة فحسب بل كانت الى جانب ذلك نشأة صورية أيضا ، ان العنصرين التصويرى والموسيقى ، الزمانى والمكانى، المتآنى والمتعاقب ، السمعى والبصرى ، متلازمان معا فى فن الشعر ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر اذا كنا نعنى بالشعر (بالالف واللام) فن الشعر بعيدا عن فتراته ومدارسه ، أما اذا كنا نقصد بالشعر شعر فترة بعينها فليس من شك فى أنه اقترب خلال تاريخه الممتد الطويل من كلا الفنين ، ورغم ذلك فان أى محاولة لتقريب الشعر من الرسم او من

الموسيقى أو تغليب احدهما عليه وجعله عنصرا أوليا وأصلا حتى لدى مدارس خاصة كالنزعتين الرمزية والصـــورية المتطرفتين ـ انما هى محاولة بلا شك أقل ما توصف بأنها عيب جمالى ، وتصور خادع لامكانية الكلمة الشعرية أو لنقل انها مجرد جهد قد يفيد منه الشعراء لأنه يعلمهم أشياء جديدة وتجارب جديدة ورؤى جديدة ، الا أنها فى الوقت نفسه تخميل لاداة هذا الفن (الشعر) ما تحتمل قليـلا وفوق ما تحتمل كثيرا .

ان القيمتين التصويرية والموسيقية قيمتان تنبعان من فن الشعر ولا تفرضان عليه فرضا فلماذا نرفض هذه الحقيقة ونقول : انه أقرب الى الرسم أو الى الموسيقى، وأكثر من ذلك فقد مر معنا أن هاتين القيمتين فى الشعر تختلفان عنهما فى فن الرسم او فن الموسيقى ان لم نذهـــب الى ما ذهب اليه « ديوى » حين عدهما قيمتين ثانويتين فيه ، وفى الحق انا لا نريد أن نذهب الى مثل ذلك وانما نقول ان كل فن من هذه الفنون الثلاثة ـ وهى التى تهمنا هنا ـ له تطوره الخاص به ، وسرعة خاصة فى هذا التطـــور ، وبناء داخلى خاص لعناصره ، ولا ريب فى أن ثمة علاقات من نوع ما دائمة بين هذه الفنون الثـــــلاثة مادمنا قد ارتضينا انها واخواتها تمثل طيفا شمسيا أو عجلـــة دينامية دائرة أو غرفات بيت لا تحجبها عن بعضها البعض الجدران ولا الاسوار وانما تتكشف بالنوافذ وتتـــلاقى بالابواب ، ولكن هذه العلاقات لا تحيل أحدها الى الآخر

أي تجعله يطغى بقوانينه ومصطلحاته عليه ، انها ليست تأثيرات تبدأ فى فن ما عند نقطة معينة ثم تنقل تأثيرها الى فن آخر وانما هى علاقات تقوم على الجدل والتـأثيرات المتبادلة ، واذا جاز لنا أن نضيف تشبيها آخر قلنا انها تشبه هيكلا ذا حلقات تطور بعضها بعضا وتحتفظ كل حلقة منها ــ مع التطور ــ بأشكالها الخاصة التى لا تتفق بالضرورة مع الحلقات المجاورة لها ، وينحصر عمل النقاد أو يجب أن ينحصر في التوصـل الى بعض المصطلحـات الوصفية فى كل فن تقوم على الخصائص المعينة له ، وهكذا نرى أن الشـعر اليوم لا يحتاج الى منهج سبيله اقتباس اصطلاحات الفنـون الجميلة واستعارتها ولا تقريب منهجه من مناهجها ، وقوانينه وخصائصه من قوانينها وخصائصها بل ولا حتى ابعـاده عنها وحصره فى نطاق لا يمت اليها بصلة ، وانما يحتاج أول ما يحتاج الى منهج دراسى تحليلى جديد يعرف بوعى أين يبدأ الفن الواحد وأين ينتهى ، وما مدى علاقته بالفن الذى يجاوره فى الطيف أو فى العـجلة الدائرة ، وما هى صـورة الاخذ والعطاء والقيم المتبادلة بينهما .

وربما كان فى استطاعتنا أن نبدأ دراستنا للعلاقات بين الفنون الجميلة بعامة أو الثلاثة التى تهمنا بخاصـة بأن نؤكد ما للواسطة من أهمية حاسمة وقوة أو فاعلية ، ومن تكيف تساير به شتى الاغراض ، وهذه الحقيقـة وحدها تتضمن ناحيتين أولاهما سلبية وهى قيام تمايز

بين الاعمال الفنية ، وثانيهما ايجابية وهى قيام تفاعل بينها ، والناحية الاولى تستلزم أن تفعل واسطة الفن الواحد فى الخبرة شيئا متمايزا عما تفعله واسطة الفن الآخر ، والناحية الثانية تذكرنا بأن الحدود الصحيحة لفاعلية أية واسطة لا يمكن أن تحدد بمقتضى أية قاعدة صارمة ، وفى تكامل هاتين الناحيتين وتفاعلهما معا يمكن أن نخلص فى نظرية العلاقات بين الفنون الى ما يلى :

ان كل فنان يشعر وهو يعمل فى نطاق فنه أن صناعته الخاصة ومشكلات هذه الصناعة جد مختلفة عن مشكلات صناعة صاحبه فى الفن الآخر ، وحين يبدأ هذا الفنان فى انتاج فنه فان أفكاره وعواطفه وأحاسيسه تكون قد انتظمت واتسقت على نحو معين لابداع عمل معين بواسطة معينة ، وبكلمة أخرى ان ذهن الفنان يتخذ ـ حين يبدأ عمله ـ وضعا خاصا تبعا لطبيعة الواسطة التى يتوسل بها فاذا كان شاعرا تصور قصيدته بالكلمة واذا كان موسيقيا فبالنغمة واذا كان رساما فباللون وهكذا ... وكل واسطة من هذه الوسائط ليست مجرد أداة فنية يتغلب عليها حين يتوسل بها ليحاكى أو يعبر أو يخلق ولكنها عامل كونته التقاليد سلفا ، وله من القوة ما يمكنه من أن يتحكم بصورة فعالة فى أشياء كثيرة ، ويتدخل بالتشكيل والتعديل فى معالجة الفنان الفرد لأحاسيسه ومشاعره .

وسواء اقتربت الفنون من بعضها بعضا أو اختلفت

أو وضعت فى سلم تعلو درجاته أو كانت فى عجلة دائرة بلا توقف ••• وسواء قرب الشعر من الرسم أو من الموسيقى أو من غيرهما فان ذلك كله رهن ظروف طارئة هى روح العصر السائدة ولكن تبقى وراء الفنون وحدتها واختلافها ، وفوق العصر وروحه الواسطة تملك طبيعتها الخاصة وتاريخها الخاص ،وهي تتحكم بهما وعن طريقهما فى الفنان وفى عمّله •

المراجع

1. Babbitt, I. : « The New Laokoon », N.Y. 1910.
2. Binyon, R. : « Eng. Poetry in its relation to Painting and the other Arts », BA, Vol. VIII, London 1918.
3. Biynon, R. : « Landscape in Eng. Art and Poetry », London 1931.
4. Bosanquet, B. : « His. of Aesthetic », London 1956.
5. Brown, C.S. : « Music and Lit. », Atlanta 1948.
6. Croce, B. : « Aesthetic »,, London 1962.
7. Dewey, J. : « Art as Experience », see esp. chap. IX and chap. X.

اعتمـــدنا الترجمة العربية للـــكتاب التى قدمها زكريا ابراهيم ، القاهرة ١٩٦٣ ٠

8. Edman, I. : « Arts and the Man », N.Y. 1962.
9. Green, T.M. : « The Arts and the Art of Cri. », Princeton 1947.
10. Hatzfeld, H.A. : « Lit. through Art », N.Y. 1952.

11. Hollander, J. : « The Music of Poetry », JAAC, No. 3, pp. 232-44, Mar. 1952.
12. Lessing, G.E. : « Laokoon », London 1959.
13. Munro, T. : « The Arts and their Interrelations », N.Y. 1949.
14. Scott-James, R.A. : « Painting and Poetry », see « The Making of Lit. », pp. 174-192, London 1963.
15. Shueller, H. : «Correspondences between Music and the sister Arts... », JAAC, Vol. XI, No. 4.
16. Souriau, E. : « La Correspondance des Arts », Flammainon, 1947.
17. Souriau, E. : « Time in Plastic Arts », JAAC, Vol. VII, No. 4, pp. 294-307, 1949 ; see also « Reflections on Arts », ed. by S.K. Langer, pp. 122-41, N.Y. 1958.
18. Warren, A. and Wellek, R. : « Lit. and the other Arts », see « Theory of Lit. », Chap. XI, pp. 125-35, London 1963.
19. Wellek, A. : « The Relationship between Music and Poetry », JAAC, Vol. 21, No. 2, pp. 149-56.
20. Wimsatt, W.K. and Brooks, C. : « Addison and Lessing, Poetry as Pictures », see Lit. cri. », Part II, Chap. XIII, pp. 252-82, London 1962.

ملتزم التوزيع
فى الجمهورية العربية المتحدة وجميع انحاء العالم
الشركة القومية للتوزيع

مكتبات الشركة بالجمهورية العربية المتحدة

الفرع	العنوان	التليفون	المدينة
١ ــ فرع شريف	٣٦ شارع شريف	تليفون ١٢‏٠٠٤١	القاهرة
٢ ــ فرع ٢٦ يوليو	١٩ شارع ٢٦ يوليو	٥٩٠٣٢	القاهرة
٣ ــ فرع ميدان عرابى	٥ ميدان عرابى	٤٦٢٨٣	القاهرة
٤ ــ فرع المبتديان	١٣ شارع محمد عز العرب	٢١١٨٧	القاهرة
٥ ــ فرع الجمهورية	٢٢ شارع الجمهورية	٩١٠٧٤٢	القاهرة
٦ ــ فرع عابدين	٦٤ شارع الجمهورية	٩١٤٢٢٣	القاهرة
٧ ــ فرع الحسين	ميدان الحسين		القاهرة
٨ ــ فرع الجيزة	١ ميدان الجيزة	٨٩٨٧١١	القاهرة
٩ ــ فرع أسوان	السوق السياحى	٢٩٣٠	أسوان
١٠ ــ فرع الاسكندرية	٤٩ ش سعد زغلول	٢٥٩٣٥	الاسكندرية
١١ ــ فرع طنطا	ميدان الساعة	٢٥٩٤	طنطا
١٢ ــ فرع المنصورة	ميدان المحطة		المنصورة
١٣ ــ فرع أسيوط	شارع الجمهورية		أسيوط

مراكز ووكلاء الشركة خارج الجمهورية العربية المتحدة

الوكيل	العنوان	المدينة
١ ــ مركز توزيع الجزائر	شارع بن مهيدى العربى رقم ١١ مكرر	الجزائر
٢ ــ مركز توزيع لبنان	شارع دمشق	بيروت
٣ ــ مركز توزيع العراق	ميدان التحرير	بغداد
٤ ــ عبد الرحمن الكيالى	شارع ٢٩ آيار ــ دمشق	سوريا
٥ ــ الشركة العربية للتوزيع	ص . ب رقم ٤٢٢٨ بيروت	لبنان
٦ ــ قاسم الرجب	مكتبة المثنى ــ بغداد	العراق
٧ ــ رجا العيسى	وكالة التوزيع ــ عمان	الأردن
٨ ــ عبد العزيز العيسى	منار للتوزيع ص.ب ١٥٧٦	الكويت
٩ ــ وكالة المطبوعات	الكويت	الكويت
١٠ ــ مكتب الوحدة العربية	شارع عمرو بن العاص ــ ليبيا	بنغازى
١١ ــ محمد بشير الفرجانى	٥٣ شارع عمرو بن العاص	طرابلس
١٢ ــ الشركة الوطنية للتوزيع		تونس
١٣ ــ وكالة الاهرام	شارع الرشيد	عدن
١٤ ــ المكتبة الوطنية	المنامة ــ الخليج العربى	البحرين
١٥ ــ مكتبة العروبة	ص.ب ٤٢ و ٦٤	الدوحة
١٦ ــ عبد الله حسين الرستمانى	المكتبة الاهلية ص.ب ٢٦١	دبى/عمان
١٧ ــ المكتبة الحديثة	ص . ب ٢٧	مسقط
١٨ ــ أحمد سعيد حداد	المكتبة الوطنية ص.ب ٢٥	المكلا
١٩ ــ مكتبة دار القلم	شارع عبد الغنى ميدان التحرير	صنعاء
٢٠ ــ على ابراهيم بشير	ص . ب ٨٢	اسمرة
٢١ ــ عبد الله قاسم الحرازى	ص . ب ١٧١١	اديس ابابا
٢٢ ــ مكتبة ستر	ص . ب ٩٣٦	مقديشيو
٢٣ ــ عبد الله غانم محمد	ص . ب ٨٤٥	ممباسا
٢٤ ــ مكتب توزيع المطبوعات العربية	لندن	لندن
٢٥ ــ المكتب التجارى الشرقى	٤٠ ش كندهار ص . ب ٢٠٥٥	سنغافورة
٢٦ ــ مكتبة مصر		الخرطوم
٢٧ ــ مكتبة الفجر		وادى مدنى
٢٨ ــ زكى جرجس يعقوبى	ص.ب رقم ١٥٥	الخرطوم
٢٩ ــ ابراهيم عبد القيوم	مكتبة القيوم ص.ب ٤٨٠	بور سودان
٣٠ ــ عوض الله محمود دبورة	مكتبة دبورة ص.ب ٢٤	عطبرة
٣١ ــ عيسى عبد الله	المكتبة الوطنية ص ٢٤٥	وادى مدنى
٣٢ ــ مصطفى صالح	ص.ب ٤٤	كوستى

أسعار البيع للجمهور فى الدول العربية

سوريا ٣٠ قرش سورى ــ لبنان ٣٠ قرش لبنانى ــ الأردن ٣٠ فلس ــ العراق ٣٠ فلس ــ الكويت ٤٠ فلس ــ السودان ٣٠ مليم ــ ليبيا ٣٠ مليم ــ قطر ٥٠ درهم ــ البحرين ٥٠ فلس ــ عدن ٧٥ سنت ــ اديس ابابا ٣٠ سنت ــ اسمرة ٣٠ سنت ــ الجزائر ٥٠ سنتيم .

المكتبة الثقافية

أول مجموعة من نوعها
تحقق اشتراكية الثقافة
تيسر لكل قارئ أن يقيم
فى بيته مكتبة جامعة
تحوى جميع ألوان المعرفة
بأقلام أساتذة ومتخصصين

يشرف على السلسلة
الدكتور شكرى محمد عياد

العدد القادم

فلسفة المثل الشعبى

تأليف
الأستاذ محمد إبراهيم أبوسنة



طبع بمطابع الدار



الدكتور نعيم حسن اليافى

- مدرس النقد والأدب الحديث بجامعة دمشق .
- حصل على الليسانس فى الآداب بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف من جامعة القاهرة عام ١٩٦٠ ، وعلى الماجستير بتقدير ممتاز عام ١٩٦٤ ، وعلى الدكتوراه بمرتبة الشـ[illegible] الأولى عام ١٩٦٧ [illegible]
- كتب عددا من [illegible] الفنون الأدبية [illegible] « القصة » و [illegible] و « الأديب » [illegible]
- نشر له (القصـ[illegible] العربى الحديث [illegible] مع صديق كتا[illegible] افريقيا وتونس [illegible] الطبع الآن ([illegible] الشعر العربى الحديث « فى مصر ») .